

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
VINCENT GODIN-FILION

L'ART DÉSENCHANTÉ.
LE PARADIS PERDU DE MILTON EN FRANCE (1667-1836)

AVRIL 2013

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) ainsi que le Fonds québécois de recherche - société et culture (FQRSC) pour l'attribution de deux généreuses bourses d'étude qui ont rendu possible la réalisation de ce mémoire de maîtrise. Je souhaite également remercier la Société Saint-Jean Baptiste de la Mauricie (SSJB) pour m'avoir octroyé la bourse d'excellence Gérard Godin ; au-delà du soutien financier, les chaleureux encouragements des membres du comité mauricien de la SSJB ont su nourrir ma motivation et mon goût pour la réussite. Je remercie tout spécialement monsieur Élie Barnavi pour m'avoir si généreusement permis de publier dans ce mémoire un extrait de son essai « Conflits et coexistence » présenté dans le cadre de l'exposition Dieu(x) du Musée de l'Europe à Bruxelles.

Marie Lise Laquerre fut la première à m'initier au monde de la recherche universitaire en m'invitant à me joindre à l'équipe de la Chaire de recherche en rhétorique du Canada dirigée par monsieur Marc André Bernier. Je la remercie d'avoir cru en moi et d'avoir rendu cette aventure possible. Enfin, je souhaite remercier tout particulièrement mon directeur de maîtrise, monsieur Marc André Bernier. D'une intelligence et d'une érudition remarquables, mais surtout d'un humour chaleureux et d'une dévotion sans borne, Marc André a su nous enseigner avec passion l'art d'allier le *plaisir* au *savoir*. Finalement, je remercie du fond du cœur mes proches pour leur infaillible soutien moral tout au long de mes études.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	4
UN UNIVERS DÉSENCHANTÉ	14
Philosophie et Histoire à l'Âge classique	14
L'épopée païenne et chrétienne : une lecture anagogique ou allégorique ?	33
ENCHANTEMENT : LE MONDE DE MILTON	48
Le règne de l'invisible et le voile de l'interdit	51
La fascination du mystère et les dangers de l'enthousiasme	54
LE <i>PARADIS PERDU</i> DANS LA FRANCE DES LUMIÈRES	60
L'esthétique voltairienne	60
L'adaptation de Dupré de Saint-Maur (1729)	77
CHATEAUBRIAND : UNE RHÉTORIQUE DU MYSTÈRE ET DU SUBLIME RENOUVELÉE	88
Un poème « calqué à la vitre »	88
Satan et le péché originel : les revers de la liberté chrétienne	100
CONCLUSION	113
ANNEXE	121
BIBLIOGRAPHIQUE	126

[...] c'est que le gros du genre humain a été et sera très longtemps insensé et imbécile ; et que peut-être les plus insensés de tous ont été ceux qui ont voulu trouver un sens à ces fables absurdes, et mettre de la raison dans la folie.

Voltaire¹

INTRODUCTION

Dans le monde occidental actuel, la notion de laïcité de l'État constitue l'une des principales conditions de la volonté politique d'assurer le pluralisme culturel. Toutefois, la société québécoise du XXI^e siècle semble éprouver un certain malaise quant à l'affirmation de cette laïcité, alors que l'émergence d'un nouveau multiculturalisme provoque la remise en question du système de valeurs communes et des références identitaires. Le problème de la place de la religion au sein de la société alimente des réflexions oscillant entre le respect d'un passé de tradition catholique,

¹ Voltaire, *La philosophie de l'histoire* [1765], éd. Catherine Volpilhac-Augier, Genève, Slatkine, 1996.

l'attachement à un gouvernement séculier et un souci grandissant de protection de la liberté de religion². Or, les termes dans lesquels se formule ce problème se nouent dès l'aube du siècle des Lumières, comme en témoignent les *Pensées sur la Comète* (1682) de Pierre Bayle³, qui proposait déjà de renoncer à l'idée de fonder la cohésion sociale sur la foi et de privilégier plutôt l'adhésion à un système de valeurs politiques communes, qu'il s'agisse de la tolérance ou encore du rejet du fanatisme et des préjugés. Bientôt, cette lutte allait devenir le paradigme littéraire dominant du XVIII^e siècle. Par ce texte précurseur des Lumières, Bayle entamait déjà le long combat contre la superstition religieuse ou, comme le disait Voltaire, le combat pour « déniaiser⁴ » les esprits. En même temps, le rejet du magistère de l'Église et, plus généralement, de l'autorité du spirituel au profit d'une société politique fondée sur des principes rationnels restait indissociable, dans le domaine culturel et esthétique, de ce que la critique contemporaine appelle le *désenchantement du monde*. Ce désenchantement domine la joute des idées tout au long du siècle des Lumières, alors que libertins et cléricaux s'affrontent dans une lutte

² Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles (CCPARDC), *Fonder l'avenir. Le temps de la conciliation. Rapport final intégral*, [En ligne], 2008.

<http://www.accommodements.qc.ca/documentation/rapports/rapport-final-integral-fr.pdf> (Page consultée le 1^{er} août 2010.)

³ Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète, édition critique avec une introduction et des notes, publiée par A. Pratt ; nouvelle édition mise à jour, avec un avertissement et des notes complémentaires* [1682], éd. Pierre Rétat, préf. A. Prat, Berkeley, University of California Press, 1984.

⁴ Voltaire, « Lettre d'Argental, 20 janv. 1766 », in *Correspondance*, éd. Theodore Besterman, Genève, Publications de l'Institut et musée Voltaire, 1953, vol. 60.

dont les échos retentissent encore aujourd'hui en France comme au Québec. Certains philosophes invitent même actuellement à considérer la notion de *réenchantement*⁵, suscitant ainsi plusieurs questionnements quant aux processus de retrait *et* de retour de la croyance religieuse dans la société.

Depuis une vingtaine d'années, la recherche s'est, de fait, beaucoup intéressée à cette question du désenchantement du monde, tantôt d'un point de vue philosophique⁶, tantôt d'un point de vue plus proprement littéraire⁷. Il s'agit ici pour nous d'observer le parcours que suit cette notion de désenchantement à partir de l'angle d'approche privilégié qu'offrent la traduction et, plus généralement, la réception du *Paradis perdu* (1667) de John Milton, dernière grande épopée cosmologique de la période baroque. La question de la réception de cette œuvre en France est d'autant plus pertinente qu'elle intervient à une époque où l'émergence de la science astronomique moderne bouscule les conceptions reçues jusque-là sur la structure même de l'univers. Dans ce contexte, le genre épique, de tradition théogonique, s'estompe au profit d'un discours rationnel, si bien que la lecture du *Paradis perdu* entre dès lors en tension avec les conceptions théologiques, politiques, scientifiques et esthétiques en constantes redéfinitions. Or, au lieu d'être mise à l'écart en raison

⁵ Marcel Gauchet, *Un monde désenchanté ?*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2004.

⁶ *Idem.*

⁷ Julie Boch, *Les dieux désenchantés : la fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680–1760)*, Paris, H. Champion, 2002.

d'une dissonance croissante entre *ton anglais* et *goût français*, l'épopée miltonienne passe, en un siècle, de curiosité étrangère à œuvre classique, et voit ses traductions et adaptations se multiplier. Aussi y a-t-il lieu de se demander en quoi la lecture du *Paradis perdu* de Milton, au travers de ses critiques et de ses traductions dans la France des Lumières, nous permet d'être mieux à même de saisir les dynamiques présidant aux processus de désenchantement et de réenchantement.

Pour répondre à cette question, nous explorerons, dans un premier temps, les bouleversements idéologiques et scientifiques que provoquent les Lumières, et leur impact sur la réception de l'épopée païenne et chrétienne, dont la lecture anagogique cède devant l'approche allégorique. Dans un second temps, nous chercherons à voir en quoi la première réception du *Paradis perdu* témoigne d'une rhétorique de la lumière et de la lucidité désenchantée fondée sur le rejet du mystère, en rappelant la critique de Voltaire qui aperçoit dans le poème épique un ensemble de conventions factices susceptibles de faire approuver « le bizarre sous le nom du merveilleux⁸ ». Ensuite, nous analyserons la première traduction française de l'épopée, par Dupré de Saint-Maur en 1729, épopée qui se voit réduite aux normes classiques et dont le caractère sublime est sacrifié au nom de l'élégance. Enfin, avec Chateaubriand, nous nous

⁸ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, in *Œuvres complètes*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier, 1877-1882, 52 vols, t. VIII, p. 354.

pencherons sur la réhabilitation du mystère et de l'obscurité, devenus emblèmes par excellence du sujet lyrique moderne, et sur les corrélations entre révolution politique et libération linguistique. Tout au long de ce mémoire, nous porterons un regard particulier sur le parcours de l'épopée, dont l'évolution théorique s'ouvre sur une esthétique émotionnaliste⁹, ainsi que sur la notion d'énergie telle que l'a envisagée Diderot et où s'entremêlent une grandeur et un sublime « dégagé[s] de toute justification théorique ou morale¹⁰. »

Grâce à ses nombreuses critiques et traductions échelonnées sur plus d'un siècle en France, *Le Paradis perdu* témoigne d'un mouvement progressif de désenchantement, passant d'une lecture anagogique à un allégorisme classique mis au service d'une esthétique du plaisir. Puis, au lendemain de la Révolution française, *Le Paradis perdu* participe à un *réenchantement* du monde à la faveur de la traduction qu'en offre Chateaubriand, un *réenchantement* procédant non pas d'un retour au religieux, ni de sa perte, mais de sa transformation, c'est-à-dire de son passage de l'ordre collectif à la sphère intime de la foi et de la subjectivité sensible, transformation manifestée par une esthétique du sublime renouvelée. Au reste, pour

⁹ Daniel Dumouchel, « Au-delà de la Querelle? Dubos et l'esthétique », in Marc André Bernier (dir.), *Parallèle des Anciens et des Modernes. Histoire, rhétorique et esthétique au siècle des Lumières*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2006.

¹⁰ Marie Lise Laquerre, *Les prospérités du vice. Invention romanesque et esthétique de la laideur dans la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2010, p. 124-125.

appréhender les procédés animant cette transformation du religieux qui s'opère au cours du long XVIII^e siècle, nous proposons une subdivision du processus en trois phases diachroniques, soit *l'enchantement*, le *désenchantement*, puis le *réenchantement*, tout en favorisant deux axes théoriques particuliers, l'un portant sur la question poétique de l'épopée et l'autre sur l'idée esthétique du sublime. Chaque phase sera illustrée par l'analyse des traductions du *Paradis perdu* et de la réception de l'œuvre.

À la faveur d'un parcours historique, philosophique et littéraire centré sur le processus de désenchantement, nous observerons comment ce processus demeure indissociable de l'évolution de l'*idée de nature* au fil des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, laquelle permet de porter un regard privilégié sur la valeur accordée au surnaturel. Issu d'un XVII^e siècle où l'autorité de l'entendement pur soumet la compréhension du monde à un rationalisme mécaniste, le siècle des Lumières réinvente l'idée de nature, en affirmant l'autorité de l'expérience sur la raison. Par la réhabilitation des passions, le sensualisme français noue des liens inséparables entre sens, sentiments et concepts, envisageant sur cette base une nature sensible où le surnaturel ne peut guère, désormais, trouver d'assise. Puis, au tournant du XIX^e siècle, l'idée de nature se voit scindée : là où le sentiment et le savoir rationnel procédaient l'un et l'autre des sens, apparaît une opposition entre le *ressenti* et l'*observé*. Cette

autonomie nouvelle du cœur rend possible un retour du surnaturel, relégué dorénavant au domaine exclusif du sentiment et, par conséquent, affranchi des nécessités de l'observation rationnelle.

L'évolution de cette *idée de nature* nous conduira dès lors à envisager deux questions essentielles à la lecture du *Paradis perdu* et de ses traductions : celle, philosophique, du désenchantement que connaît la culture des élites, puis celle, poétique et générique, de l'épopée. Tout d'abord, nous observerons comment le processus de différenciation de la culture des élites par rapport aux croyances populaires, mais aussi par rapport à leurs prédécesseurs, rend possible cette mise à distance nécessaire à la prise de conscience rationnelle : sur ce point, nous nous pencherons sur le recul des superstitions auprès des élites, puis sur le cas particulier du passage des comètes, qui suscitera des réactions fort révélatrices. Nous établirons par la suite un parallèle entre l'épopée païenne et chrétienne, et leurs différentes interprétations. D'une lecture anagogique à l'allégorisme stoïcien, en passant par les évhéméristes et la thèse diffusionniste, nous aborderons l'allégorie en tant que procédé herméneutique universel, à partir notamment du travail de Le Bossu. Puis, nous verrons de quelle manière la Querelle des Anciens et des Modernes participe d'une dynamique de désenchantement de l'imaginaire littéraire, qui ne laissera guère de place à l'épopée fabuleuse ou chrétienne au siècle des Lumières.

L'*enchantement* du monde de Milton, dans lequel s'inscrit encore pleinement le *Paradis perdu* en 1667, s'illustre dans le texte grâce à une poétique de la liberté magnifiée, où la poésie se met au service de la morale religieuse, alors que l'auteur exprime une volonté de justifier, par une rhétorique du mystère, la doctrine chrétienne relative à la notion de libre arbitre. À la croisée des influences, Milton élabore dans le *Paradis perdu* une cosmologie hybride, née de l'effervescence des idées scientifiques controversées de son époque, tout en épousant le dogme chrétien. Cette cosmologie témoigne de fortes tensions philosophiques et théologiques, et, à la fois, d'une volonté de soumettre la science aux mystères de la religion.

Le *désenchantement* du monde se manifeste à l'occasion de la réception française du *Paradis perdu* au siècle des Lumières, alors que Voltaire exprime le goût de son époque, plutôt enclin à la moquerie qu'à la révérence, nuancé toutefois sa critique en faveur d'un relativisme esthétique qu'inspire son caractère empirique. Le rejet de Voltaire reste pourtant complet et tient autant à la forme de cette épopée qu'à sa dimension religieuse, alors qu'il dénonce l'extravagance de l'œuvre et son invraisemblance au nom du bon goût et de la raison. En passant du baroque au rococo, le siècle des Lumières favorise davantage les petits genres, l'humour et la légèreté. Au même moment, lorsqu'il s'agit des grands genres, l'épopée déiste de Voltaire, *La*

Henriade, ainsi que maintes critiques du *Paradis perdu* qui le tournent en dérision, témoignent d'une lucidité désenchantée. L'adaptation du *Paradis perdu* par Dupré de Saint-Maur, en 1729, permettra d'illustrer les avatars de ce désenchantement et d'en observer concrètement les conséquences, l'œuvre originale subissant une transformation majeure à laquelle contribue également la conception classique de la traduction.

Pour terminer, nous aborderons le *réenchantement* du monde auquel participent Chateaubriand et le romantisme français. L'esthétique se renouvelle alors au nom d'un émotionnalisme dans lequel, suivant Daniel Dumouchel, se manifeste l'aboutissement d'une évolution théorique : du sublime de Burke à l'idée d'énergie de Diderot, la nouvelle esthétique française en appelle à la puissance de l'émotion et à sa libération de toute entrave morale, rendant possible chez Chateaubriand la réhabilitation de cette rhétorique du mystère si féconde dans l'œuvre de Milton. Ce réenchantement s'illustre avec force dans la traduction littérale du *Paradis perdu* que publie Chateaubriand en 1836, où l'on assiste à un rejet catégorique de l'élégance classique de Dupré au profit de la puissance du sentiment religieux. Nous porterons enfin un regard privilégié sur la notion de liberté dans l'œuvre de Milton et de Chateaubriand, et sur le personnage de Satan qui, à la lumière du processus de réenchantement propre au XIX^e siècle, devient un véritable héros

romantique, figure emblématique d'une humanité travaillée par des aspirations contradictoires et sujet lyrique moderne par excellence.

*De l'universelle révérence pour le
donné, le reçu ou l'hérité qui les
animait à l'incoercible nécessité de
reprendre et d'innover qui nous
pousse, ce qui consubstantiellement,
toujours, nous lie à ce qui fut
l'inspiration millénaire de leurs vies
est aussi ce qui, toujours plus
irréversiblement, nous en distancie.*

Marcel Gauchet¹¹

UN UNIVERS DÉSENCHANTÉ

PHILOSOPHIE ET HISTOIRE À L'ÂGE CLASSIQUE

La tradition chrétienne a introduit la conception d'un univers créé *ex nihilo*, où le *fruit défendu* ne contient rien de moins que la science et « où goûter à l'arbre de science, c'est la mort¹². » Cette opposition entre foi et savoir donne lieu à des luttes virulentes au siècle des Lumières, alors que la conception de l'univers se désenchantait en passant de la théogonie à la cosmogonie. Or, les

¹¹ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, p. 130.

¹² John Milton, *Le Paradis perdu* [1667], trad. Chateaubriand [1836], Paris, Renault, 1861, p. 128.

bouleversements scientifiques du XVII^e siècle, dont les philosophes des Lumières sont héritiers, sont nombreux. De l'héliocentrisme de Galilée à la gravitation universelle de Newton, en passant par le doute méthodique de Descartes, nombre de théoriciens repensent le monde et mettent en évidence les impasses d'une théologie d'inspiration aristotélothomiste. L'invention du microscope et du télescope, du thermomètre et du baromètre rend possible désormais l'observation d'un univers jusque-là *invisible*¹³ ; l'avènement de la science moderne s'inscrit avec force dans ce siècle marqué par la fondation, en 1666, de l'Académie des sciences à Paris.

Le processus de désenchantement du monde semble émerger de cette nouvelle capacité à observer. La notion est d'abord définie par le sociologue allemand Max Weber¹⁴, mais tire ses origines du monde littéraire lui-même ; Marcel Gauchet retrace les origines du concept depuis le conte merveilleux et sa vision harmonieuse d'un monde enchanté, un monde où le spirituel a autorité sur le rationnel¹⁵. Dans la France des Lumières, l'héritage philosophique des moralistes classiques invite à la méfiance envers nos sens trompeurs et notre amour-propre, si bien que le terme « enchantement » y est figurément synonyme de duperie, comme

¹³ Michel Delon, *Sciences de la nature et connaissance de soi au siècle des Lumières*, présentation de Marc André Bernier, Rimouski, Tangence, 2008, p. 17.

¹⁴ Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 2007 [1904].

¹⁵ Voir Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. op. cit.* p. 129.

l'atteste le *Dictionnaire de Trévoux* en 1740 : « À la honte de notre raison, et de nos réflexions, nous abandonnons notre cœur à la séduction du monde toujours vainqueur par les *enchantelements*¹⁶. » L'*Encyclopédie* définit l'enchantement comme des « paroles et cérémonies dont usent les magiciens pour évoquer les démons, faire des maléfices, ou tromper la simplicité du peuple¹⁷ », soulignant ainsi cette même connotation de tromperie. Le terme « désenchantement », quant à lui, connote dès lors une émancipation de la raison : « On a fait connaître à cet homme son aveuglement et on l'a *désenchanté* de la folle passion qu'il avait pour cette femme¹⁸. » Cet aveuglement du cœur, chez les moralistes classiques, était le fait de nos sens si aisément abusés par un amour-propre insatiable, et seule la connaissance de soi pouvait nous prémunir contre l'erreur. Toutefois, à la lumière des théories sensualistes au XVIII^e siècle, la réhabilitation des sens et des passions qui en découlent conduisent à une inversion des rapports entre l'intérieur et l'extérieur. Si le moraliste se méfie de ses sens trompeurs et se tourne vers la connaissance de soi pour éviter la duperie, le sensualiste, lui, cherche à enraciner la pensée dans le réel par le biais de ses sens, privilégiant ainsi l'observation de la nature afin de mieux se

¹⁶ *Dictionnaire de Trévoux*, édition lorraine, Nancy, chez Pierre Antoine, 1738-1742.

¹⁷ Article « Enchantement » in Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers de Diderot et D'Alembert*, Paris, Le Breton ; Durand ; Briasson et Michel-Antoine David, 1751-1772.

¹⁸ *Dictionnaire de Trévoux*, *op. cit.*

comprendre soi-même. Le Moi sensible devient le fondement de l'entreprise morale, esthétique et scientifique dans son rapport avec la nature qui l'entoure et, dans ce contexte, le désenchantement ne procède plus du seul fait d'un pur entendement cartésien, mais plutôt de l'observation du monde visible. Entendons alors, à la suite de Marcel Gauchet, la notion de « désenchantement du monde au sens strict du terme, c'est-à-dire l'expulsion de l'invisible de la nature visible, cette expurgation du concept de nature dont naît la possibilité d'une science objective¹⁹. » La contemplation du mystère divin laisse place à l'observation, à la mesure, à la description, si bien qu'au sein de ce monde désormais désenchanté, on n'accorde « plus de participation de l'invisible au visible, plus de participation de l'ici-bas à l'au-delà, donc plus d'intermédiaire possible, plus de sens à la concrétisation de la surnature à la nature, plus de sens à l'assujettissement incarné de la terre au ciel²⁰. »

Avant d'aborder le rôle privilégié du *Paradis perdu* de Milton et de ses traductions dans l'observation du processus de désenchantement à l'œuvre au cours du siècle des Lumières, il convient d'en relever les origines pour, sans prétendre à une étude exhaustive, dresser un portrait général du climat culturel,

¹⁹ Marcel Gauchet, *Un monde désenchanté ?*, op. cit., p. 115.

²⁰ *Idem*. Il est à noter que le terme comporte aussi une connotation négative : « le désenchantement du monde, ce n'est pas seulement la négation de l'interférence du surnaturel dans l'ici-bas, mais aussi : la vacance du sens. » (C. Colliot-Thélène, *Max Weber et l'histoire*, Paris, Presses d'Université de France, 1990, p. 66.)

philosophique et littéraire dans lequel sera reçue l'épopée miltonienne. La France des Lumières est, en effet, l'héritière d'un long processus de civilisation qu'exprime l'instauration de nouveaux modèles culturels et sociaux durant tout l'Âge classique. Un des aspects de cette transformation culturelle dont l'évolution semble des plus marquantes est sans doute la langue :

Le Grand Siècle [...] c'est aussi l'institution des formes du bien-dire dans un espace social déterminé par Vaugelas, la fixation de la langue parlée par l'Académie — le dictionnaire aura sa première édition en 1694 — d'où sont éliminés les provincialismes, les mots venus du patois et des dialectes, le vocabulaire des métiers²¹.

Avant le XVII^e siècle, parler de cour et parler régional ne sont pas si différents, la noblesse s'exprime dans une langue qui rappelle parfois celle de la paysannerie, son éducation n'étant souvent guère plus soignée que celle de cette dernière. L'alphabétisation des élites et l'apprentissage du latin, ainsi que l'institution de formes langagières au diapason d'une sociabilité curiale nouvelle, les distinguent progressivement de la paysannerie sur le plan culturel. Sans pour autant parler d'un milieu intellectuel, il s'agit sans doute de l'émergence d'une culture littéraire propre à l'élite sociale du temps, premier pas vers la formation d'une opinion publique à l'écoute des débats agitant la République des Lettres. « Nouvelle langue, nouvelle littérature et nouvelle sociabilité. L'Âge classique impose à une

²¹ Jean-Marie Goulemot, « Démon, merveilles et philosophie à l'Âge classique », *Annales. Histoire, sciences sociales*, Paris, EHESS, nov.-déc. 1980, n° 6, p. 1225.

aristocratie bien mal dégrossie, mais politiquement rendue docile, un art d'aimer, une urbanité nouvelle²². » Jean-Marie Goulemot relève plusieurs éléments de changement au cours du siècle, comme l'utilisation de la fourchette de table, l'interdiction de duel, la codification de l'étiquette de cour, l'apparition de la galanterie, le renforcement de l'appareil judiciaire, etc. L'apparition de contre-modèles populaires, comme la violence sexuelle, le rapport direct à la nourriture, l'agressivité, est un signe d'une civilité nouvelle au sein de laquelle l'aristocrate cherche à s'élever au-dessus du paysan dont les comportements grossiers sont désormais indignes d'une élite courtisane. Cette volonté de rupture se manifeste dès lors à la faveur d'un long processus de marginalisation de la culture populaire. Le paysan devient un personnage grossier et ignare duquel le noble cherche à se distinguer en se dotant d'une identité culturelle propre, ce phénomène de différenciation supposant notamment le rejet de la superstition populaire, qui devient un fort symbole de distinction. Voilà, du moins, ce qu'atteste Gabriel Naudé, au tournant du siècle, lorsqu'il dénonce la persécution du savant accusé à tort de magie :

En effet nous voyons qu'avant que les Humanitez et les bonnes Lettres eussent été rendûes communes traittables à un chacun, par la félicité de nôtre dernier siècle, tous ceux qui s'amusoient à les cultiver, estoient réputez hérétiques ; et ceux qui pénétoient plus avant dans la coignoissance de la Nature passaient pour Adiaphoristes et irrégieux ; celui qui entendoit le mieux la langue Hébraïque, étoit pris pour Juif ou Maran ; et ceux qui recherchoient les Mathématiques et les sciences les

²² *Idem.*

moins communes, estoient soupçonnés d'estre enchanteurs et Magiciens²³...

Désir de se distinguer d'un peuple ignorant, certes, mais aussi besoin de se protéger de sa folie. Il ne faut toutefois pas croire ici que l'objet est de fustiger la superstition dans son ensemble, mais plutôt de dénoncer l'ignorance d'un peuple qui assimilait trop souvent science et sorcellerie. La croyance envers les enchanteurs, sorcières et autres forces maléfiques demeure présente dans toutes les couches sociales, mais un recul de la superstition se fait sentir au fil du siècle.

La ligne de partage entre élite sociale et culture populaire ne sera fermement tracée qu'avec l'émergence d'une « aristocratie du savoir et des mœurs » dans les milieux libertins²⁴ du XVII^e siècle :

À cet égard, la rupture d'avec le fond de croyances communes, la constitution d'une culture propre à une élite sociale — prenons le terme dans son extension la plus large — commence avec les milieux libertins, tout autant du fait de l'extension du rationalisme qui les habite, que de leur volonté de se constituer une identité intellectuelle par rupture, que de la participation de certains de leurs membres, à la différence, me semble-t-il, des citoyens de la République des Lettres, à des réseaux sociaux beaucoup plus larges que ceux tissés par les pratiques érudites. Ceci explique qu'ils aient appelé de leurs vœux l'instauration d'un pouvoir absolu capable de les protéger des superstitions et des préjugés des masses, qu'ils aient exhalé leur mépris pour le peuple ignorant et grossier. Ils forment ce noyau auquel se joindront les couches nouvelles gagnées au rationalisme et qui vont former une aristocratie du savoir et des mœurs²⁵.

²³ Gabriel Naudé, *Apologie pour les grands hommes soupçonnés de magie*, dernière édition, Amsterdam, Chez Jean-Frédéric Bernard, 1712, p. 15.

²⁴ Voir René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, 1943, 2 vols, chap. IX. Nouv. éd. augmentée d'un avant-propos, de notes et de réflexions sur les problèmes de l'histoire du libertinage, Genève, Slatkine, 1983.

²⁵ Jean-Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 1226.

En parallèle, dans un effort de réconciliation entre foi et raison, les théologiens de l'Âge classique entreprennent également un travail de désenchantement, véritable mission destinée à purifier le christianisme des superstitions païennes et autres excès dits *déraisonnables* dans le cadre d'une religion réformée sur la base d'un corps de doctrine beaucoup plus strict. Ainsi, au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, plusieurs ouvrages sur la démonologie, sur les revenants et autres forces surnaturelles font leur apparition et tentent, tout en validant l'existence des forces occultes, de condamner la superstition populaire en la réduisant à de simples délits d'imagination, à un égarement d'esprits grossiers et aveugles aux « véritables » préceptes chrétiens. On peut penser ici à des traités comme l'*Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit les peuples et embarrassé les sçavants* de Pierre Lebrun²⁶ en 1702, au *Traité sur les apparitions d'esprits et sur les vampires et les revenants* de Dom Calmet (cet érudit bénédictin tant ridiculisé par Voltaire !) en 1746, ou encore au *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les apparitions, les visions et les songes* de l'abbé Nicolas Lenglet Dufresnoy, publié en 1751. Dom Calmet, dans sa préface, cherche à tracer une ligne entre crédulité populaire et doute orgueilleux des élites : « On ne peut donc nier les Apparitions des Anges, des Démons et des Esprits, sans renverser toutes les Écritures

²⁶ Pierre Lebrun, *Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit les peuples et embarrassé les sçavants*, Rouen, G. Behourt, 1702.

qui les rapportent et les supposent. Mais il est permis de raisonner sur la manière dont sont faites ces apparitions²⁷. » Lenglet Dufresnoy, tout en assimilant la superstition à la bêtise populaire, en réaffirme toutefois la possibilité :

[...] je me flatte qu'on ne m'accusera pas de croire tout ce que j'ai fait imprimer ici. On sçait qu'on ne doit ajouter foy à ces sortes d'événements qu'après un examen sévère qui constate leur vérité, tant il est facile, non seulement qu'une personne, mais même plusieurs ne soient exposées à l'illusion des sens et de l'imagination et n'en restent enfin la victime²⁸.

Crainte de l'erreur, d'être victime de ses sens si aisément trompés par un monde enchanteur et illusoire : l'ignorance et la superstition sont combattues dans ces traités à grand renfort d'érudition et au nom d'une entreprise rationaliste, mais le fonds n'en demeure pas moins celui d'un christianisme inébranlable :

Le clivage ne passe plus par le divin et le démoniaque mais par le licite, c'est-à-dire tenu pour tel par la Règle religieuse, et l'illicite ou plus évidemment la superstition, ensemble de pratiques et de superstitions extérieures à la Loi, venues d'un ailleurs culturel et relevant d'un ordre extérieur à l'Église catholique elle-même, sorte de construction parasitaire à son système de croyances et ses rites²⁹.

De toute évidence, il ne s'agit donc pas ici d'une philosophie militante, à la manière d'un Voltaire ou d'un Holbach chez lesquels le désenchantement est synonyme d'anticléricalisme : les Lumières militantes « prennent appui sur un ensemble de données et de perspectives prises à la théologie mais confondent, dans une même

²⁷ Augustin Calmet, *Traité sur les apparitions d'esprits et sur les vampires et les revenants*, Senones, Chez Joseph Pariset, 1746, préface III.

²⁸ Nicolas Lenglet Dufresnoy, *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les apparitions, les visions et les songes*, Avignon, [s. n.], 1751, 4 vols, Avertissement.

²⁹ Jean-Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 1232.

réprobation, la superstition telle que la définit la norme religieuse d'un Thiers et d'un Lebrun et la croyance religieuse elle-même³⁰. » Pour le philosophe militant, la superstition passe d'erreur profane, simple signe d'une crédulité populaire archaïsante, à outil d'asservissement des masses, symbole de l'aliénation que cultive un clergé tyrannique et trompeur. Dès lors que ce renversement s'effectue, le désenchantement du monde se confond avec une mission philosophique d'émancipation politique.

Toutefois, du côté de la théologie comme de la philosophie s'observe également un phénomène de *compromis* entre la raison et la croyance, où l'on cherche progressivement à réduire le fabuleux à des causes rationnelles : mais cette réduction, sans invalider le mythe, bien au contraire, lui donne vie en le naturalisant. Ainsi, par exemple, la *lycanthropie* quitte le domaine exclusif du surnaturel pour se voir classée parmi les pathologies rares³¹, et *jeter un maléfice* n'est plus un procédé de sorcellerie, mais plutôt une contamination explicable grâce à une théorie des humeurs :

[...] les personnes âgées et bilieuses sont celles que l'on croit ordinairement avoir la vertu du *maléfice*, parce que le suc nerveux est dépravé dans ces personnes par le vice des humeurs qui en l'irritant, le rendent plus pénétrant et d'une nature maligne. C'est pourquoi les jeunes gens et surtout les enfans en sont plutôt affectés, par la raison que leurs pores sont plus ouverts, leurs sucs sans cohérence, leurs fibres délicates et très sensibles : aussi le *maléfice* dont parle Virgile n'a d'effet que sur les tendres agneaux³².

³⁰ *Ibid.*, p. 1244.

³¹ Article « Loup-garou », *Encyclopédie*, *op. cit.*

³² Article « Maléfice », *Ibid.*

Au cours du XVIII^e siècle, lorsque les autorités condamnent les sorcières, ce n'est plus pour commerce avec le Diable, mais plutôt pour avoir troublé l'ordre public³³. Ainsi une part de l'élite dirigeante se dissocie de plus en plus de la superstition qui devient un fait populaire, mais notons que les condamnations — bien que la justification légale ait changé — n'ont pas pour autant cessé. Le processus de désenchantement que vit l'élite française à l'Âge classique est loin d'être radical ou homogène, et ne s'étend pas nécessairement à toutes les couches sociales. Même l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert laisse entrevoir, malgré le triomphalisme du discours antireligieux et anticlérical des Lumières conquérantes, qu'une certaine ambivalence subsiste encore face à la superstition. L'article « Lycanthropie », bien qu'il médicalise la condition, comporte une définition double : « Homme transformé par un pouvoir magique ou qui, par maladie, a les inclinations et le caractère féroce du loup³⁴. » Un autre article décrit l'astrologie comme un « art de prédire les événements futurs par les aspects, les positions et les influences des corps célestes³⁵ », validant ainsi la réalité de la pratique. L'ambiguïté perdure, le processus d'acculturation opérant ses effets de manière progressive. Les reliques du passé tardent à disparaître :

³³ Jaucourt mentionne l'arrêté de 1672, dans l'article « Sorcellerie » de l'*Encyclopédie*, qui interdit dorénavant les accusations de sorcellerie.

³⁴ Article « Lycanthropie », *Encyclopédie*, *op. cit.*

³⁵ Article « astrologie », *Ibid.*

malgré le travail de démystification de l'entreprise philosophique que mènent les Lumières militantes, la croyance pré-rationnelle semble toujours exercer un pouvoir de fascination : l'enchantement est rompu, mais son effet perdure.

Au reste, couplé à l'arsenal discursif des philosophes des Lumières — l'ironie, la dérision — le désenchantement passe par un dénigrement systématique des superstitions et de l'ignorance dont elles procèdent. Jaucourt, dans un article de l'*Encyclopédie*, assimile enchantement à superstition en définissant son sens médical comme une

[...] manière de guérir les maladies, soit par des amulettes, des talismans, des phylactères, des pierres précieuses, et des mots barbares, qu'on porte sur sa personne, soit par des préparations superstitieuses de simples, soit enfin par d'autres moyens aussi frivoles³⁶.

Ces croyances dites frivoles sont associées à l'ignorant, mais elles sont tout autant reléguées au passé :

Les premiers Chrétiens n'ont pas été exempts de cette folie, puisque les papes et les conciles prirent le parti de condamner les phylactères que les nouveaux convertis au christianisme portaient sur leur personne, pour se préserver de certains dangers. En un mot, les ténèbres de l'erreur ne se dissipèrent que quand les arts et les sciences, ensevelis pendant plusieurs siècles, reparurent en Europe. Alors la Médecine, de plus en plus éclairée, rejeta toutes les applications superstitieuses des remèdes ridicules, opéra la guérison des maladies par les secours de l'art, et nous remit à peu près au même point où Hippocrate avait laissé les Grecs à sa mort. Tout le monde sait que dans ce temps-là les Thessaliens l'emportaient sur toutes les nations dans la pratique des *enchantelements*, et que Philippe étant tombé malade, fit venir à sa cour une Thessalienne pour le guérir ; mais la curieuse Olympias appela secrètement la

³⁶ Jaucourt, « Enchantement », *Encyclopédie*, *op. cit.*

Thessalienne dans son cabinet, où ne pouvant se lasser d'admirer ses grâces et sa beauté : « N'écoutons plus, s'écriât-elle, les vains discours du peuple ; les charmes dont vous vous servez sont dans vos yeux³⁷ ».

Dans ce passage, Jaucourt ridiculise la crédulité superstitieuse tout en prenant soin de relever l'imposture de l'enchanteur, mais il choisit aussi de puiser un exemple dans l'Antiquité pour illustrer son propos. Reléguer l'enchantement au passé, à l'archaïque, c'est aussi exprimer une volonté de rupture — une volonté qu'affirme nettement la Querelle des Anciens et Modernes — où le processus de marginalisation semble prendre une ampleur qui va bien au-delà la simple distinction sociale.

Au XVII^e siècle, les réactions au passage des comètes permettent d'apprécier les progrès du désenchantement à l'aube des Lumières. En 1640, les journaux parisiens de l'époque rapportent une panique populaire généralisée, un soudain regain d'intérêt pour les horoscopes, les prophéties³⁸... La comète fascine et terrifie : on assiste aussitôt à un effort de rationalisation qu'entreprennent autant le pouvoir royal que les autorités ecclésiastiques qui commandent plusieurs ouvrages³⁹ destinés à expliquer la nature des comètes : « Toute l'Europe fut consternée de peur, je parle du peuple ignorant,

³⁷ *Idem.*

³⁸ Voir la préface de A. Prat dans Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, *op. cit.*

³⁹ Voir entre autres Petit, *Dissertation sur la nature des Comètes* en 1654 et le curé Comier, *Nature et présages des Comètes* en 1665.

jusque à croire à la fin du monde, et de se préparer à la mort ou de se terrasser dans des Caves pour éviter les mauvaises influences⁴⁰. » D'autres ouvrages suivront, comme ceux du curé Comier, *Nature et présages des Comètes* en 1665, de Cassini en 1677, d'Hevelius ou encore de Flamstead⁴¹. Le ton y est souvent fort sérieux, celui de la science et de la théologie ; on nous y assure — pour mieux rassurer — que les comètes n'ont rien de magique, on y déploie un argumentaire scientifique rationnel, tout en s'efforçant de rejeter sur la culture populaire la honte de la crédulité. Toutefois, lors du passage de la comète de 1680, on constate que le ton a changé. Les réactions se font cette fois-ci de manière souriante, sur le mode de la plaisanterie et de la dérision : le *Mercur*e publie des madrigaux galants inspirés de la comète, on monte une comédie de Fontenelle où l'on se rit des superstitions liées à l'événement céleste, une poésie satirique fait même de la comète un présage de la mort de l'éléphant de la Ménagerie de Versailles⁴² ! Madame de Sévigné écrit dans une lettre à Rabutin en 1681 :

Nous avons ici une Comète, qui est bien étendue aussi : c'est la plus belle queue qui est possible de voir. Tous les grands personnages sont alarmés et croient fermement que le Ciel, bien occupé de leur perte, en donne des avertissements par cette Comète. On dit que le Cardinal de Mazarin étant désespéré des médecins, ses courtisans crurent qu'il fallait

⁴⁰ Petit, *Dissertation sur la nature des Comètes* (1654), cité par A. Prat dans Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, op. cit., p. VII.

⁴¹ Voir la préface de A. Prat dans Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, op. cit., p. VII et XI.

⁴² Préface de A. Prat dans Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, op. cit., p. IX.

honorer son agonie d'un prodige et lui dirent qu'il paraissait une grande Comète qui leur faisait peur. Il eut la force de se moquer d'eux et il leur dit plaisamment que la Comète lui faisait trop d'honneur de croire qu'il y ait de grandes affaires dans les astres quand on doit mourir⁴³.

Il s'effectue une progressive mise à distance critique entre l'élite, dont le rapport au monde est de plus en plus désenchanté, et les croyances pré-rationnelles qu'elle réduit, par le biais de la dérision, aux égarements d'un peuple ignorant et grossier. Toutefois, la distanciation critique ne s'effectue pas que sur le plan social, mais aussi sur le plan temporel, alors que la superstition est reléguée au passé (plus précisément aux archaïsmes antiques) et que « l'imposture et l'ignorance des Anciens⁴⁴ » sont dénoncées comme sources de l'erreur, que « les anciens Philosophes souffroient cette superstition pour retenir les Peuples en leur devoir⁴⁵ ». Pierre Bayle parle d'un « résidu culturel de l'Antiquité⁴⁶ » qui aurait survécu à la christianisation : « N'a-t-on pas vu notre Occident parmi les Lumières du Christianisme tout infatué d'Horoscopes pendant plusieurs siècles ? Albert le Grand, Evesque de Ratisbonne, le cardinal d'Ailly et quelques autres n'ont-ils pas eu la témérité de faire l'horoscope de Jésus-Christ⁴⁷ ? »

⁴³ *Ibid.*, p. VIII.

⁴⁴ Petit, *Dissertation sur la nature des Comètes* (1654), cité par A. Prat dans Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, *op. cit.*, p. VII.

⁴⁵ Comier, *Nature et présages des Comètes* (1665), cité par A. Prat dans Pierre Bayle, *op. cit.*, p. X.

⁴⁶ Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, *op. cit.*, p. 67 ss.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 75 ss.

Le désenchantement du monde s'opère au rythme du processus de civilisation, que caractérisent l'éducation de l'aristocratie et une marginalisation culturelle des croyances qui, tant sur le plan social que sur le plan temporel, opposent la raison, la modernité et les bonnes mœurs à la superstition populaire archaïsante. Mais c'est d'abord et avant tout dans l'affirmation même de cette volonté de rupture que le désenchantement du monde s'effectue. Gauchet qualifie ainsi de désenchantées

[...] les sociétés modernes, où prévaut, depuis le XVIII^e siècle, une mise en doute radicale et méthodique des fondements. Notre monde me semble se caractériser par une spécificité critique de sa culture, au sein de laquelle aucun argument d'autorité, à commencer par l'autorité du passé, ne peut plus s'imposer vraiment et où l'invention, c'est-à-dire la rupture avec l'héritage et les conceptions établies, est valorisée pour elle-même⁴⁸.

Rupture avec le passé, rupture avec le religieux : cette distanciation critique devient possible grâce aux progrès du savoir scientifique, certes, mais aussi aux avancées de la pensée dans le domaine philosophique, les théories sensualistes et empiristes participant au rejet de l'invisible : les causes du désenchantement sont donc multiples, et complexes. Julie Boch, pour en comprendre les impacts dans la littérature française au siècle des Lumières, reconnaît cette multiplicité des facteurs de changement, facteurs tels que « l'essor du rationalisme, l'avènement de la critique historique et de la philosophie des religions, le

⁴⁸ Marcel Gauchet, *Un monde désenchanté ?*, op. cit., p. 132.

développement des voyages et la connaissance élargie des civilisations non occidentales, la faveur de la méthode comparatiste, la pénétration des idées théistes, la laïcisation de la pensée⁴⁹ ». Cependant, si, à l'aube de la Révolution française, le recul du sentiment religieux s'avère un symptôme des facteurs qui conduisent à l'émergence de la modernité telle que nous la connaissons aujourd'hui, la causalité se brouille : l'avènement de la modernité a-t-il provoqué le désenchantement du monde, ou est-ce davantage la mise à distance du religieux qui en a rendu possible l'épanouissement ? Tout au long du XVIII^e siècle, les approches cléricales et rationalistes s'entrechoquent sans doute, mais elles se complètent, se nourrissent aussi ; Gauchet commente cette étroite interrelation entre les deux pôles que forme ce couple :

Qu'il s'agisse de sciences ou qu'il s'agisse de politique, depuis Machiavel et Galilée, l'esprit de modernité s'est défini et imposé contre l'esprit de religion. Nous l'avons senti de façon d'autant plus accusée en France que l'Église catholique s'est résolument rangée dans le camp de la contre-révolution. Elle s'est arc-boutée contre le siècle, contre la démocratie, contre le mouvement des mœurs, contre les idées scientifiques, le cas échéant. D'où en face, le caractère militant et combattif du rationalisme anticléric. Par un phénomène de mimétisme classique en politique, il s'est modelé sur son adversaire et il a tendu peu ou prou à produire une vision du monde alternative, une religion de la raison capable de supplanter les certitudes de la foi⁵⁰.

⁴⁹ Julie Boch, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ Marcel Gauchet, *Un monde désenchanté ?*, *op. cit.*, p. 153.

Supplanter les certitudes de la foi, la raison y parvient à certains égards. Au moment de la Révolution, la France se laïcise en devenant une République et l'Église semble avoir perdu la bataille : désormais, la conception nouvelle d'un monde visible autonome n'est plus seulement une philosophie, mais s'applique à la vie politique. Cependant, les mythes demeurent et la foi subsiste, même encore aujourd'hui. La fascination naturelle de l'homme pour le monde invisible ne s'éteint pas, bien au contraire, et se ravive même par la suite :

Si fin de la religion il y a, comme je crois, c'est en termes de fin du rôle social de la religion qu'il faut le comprendre (rôle qui a défini à mon sens depuis le départ le fait du contenu religieux). Fin du rôle social de la religion ne signifie pas fin de la croyance religieuse⁵¹.

La fin de l'Ancien Régime marque donc une transformation du religieux, et non sa perte, la sphère d'une influence qui s'exerçait jadis sur la vie sociale coïncidant désormais avec l'univers intime. C'est à la faveur d'une telle intériorisation du sentiment religieux, couplée à une sensibilité nouvelle face à la nature et au monde du visible, que l'on décèle déjà les signes précurseurs de l'émergence du romantisme, dont le sens de l'expressivité subjective tentera de réhabiliter le motif religieux. Cette fascination, ce pouvoir d'attraction qu'exercera un monde enchanté désormais enfoui

⁵¹ *Ibid.*, p. 143.

dans un passé lointain, nourrira une nostalgie pour l'ancien et le mystique, participant dès lors à un *réenchantement* du monde.

L'ÉPOPÉE PAÏENNE ET CHRÉTIENNE : UNE LECTURE ANAGOGIQUE OU ALLÉGORIQUE ?

Le monde littéraire de cette France en pleine métamorphose est lui-même investi par la dynamique du désenchantement et c'est pourquoi les changements qu'on y perçoit s'y rattachent. Tout comme la place de la religion dans la société est remise en question, la manière de traiter le motif religieux dans la littérature donne lieu à des réflexions théologiques, morales et esthétiques marquées au coin du soupçon. Or, ce questionnement n'est pas sans précédent et s'inspire, en bonne part, des philosophes de l'Antiquité, qui présentaient déjà des modèles de lecture du genre épique, genre où les dieux et les créatures fabuleuses côtoient les hommes. En effet, dès le IV^e siècle av. J.-C., le stoïcisme rejette la lecture anagogique de l'épopée et popularise l'allégorisme, interprétation littéraire où « beaucoup de divinités ne sont rien d'autre que le produit de la déification de phénomènes naturels et de qualités morales⁵². » L'allégorisme stoïcien tire ses origines de l'école cynique et se prolonge dans l'interprétation évhémériste des érudits du Moyen Âge. Celle-ci consistait à réduire à des faits réels les mythes des épopées païennes, vision que les pères de l'Église ont favorisée afin de désacraliser les œuvres mythologiques :

⁵² Julie Boch, *op. cit.*, p. 24.

« Mais c'est une arme à deux tranchants ; car si elle rabaisse les dieux au rang des mortels, par la même occasion, elle confirme leur existence, et les fait entrer dans l'histoire⁵³. » Au début de la Renaissance, la thèse diffusionniste, « fondée sur la certitude d'une parenté entre les textes sacrés et les textes profanes⁵⁴ », est privilégiée par les humanistes qui font de ce comparatisme une preuve du caractère fondateur des textes bibliques, et de la religion chrétienne une source dont le symbolisme est universel. Cet héritage humaniste déterminera la lecture de l'épopée dès le début de l'Âge classique, et ce, jusqu'au dénouement de la Querelle :

Les théologiens chrétiens de la fin du XVII^e siècle lisent la fable païenne comme une corruption de la vérité primitive qui fut oubliée par les descendants d'Adam. Si le péché originel fit perdre à l'humanité la connaissance totale de Dieu qu'elle avait reçue à sa naissance, celle-ci ne disparut pas entièrement, transmise avec quelques altérations par la tradition venue des patriarches. Le Déluge marque une étape essentielle dans l'histoire de l'idolâtrie. Seuls les enfants de Noé purent transmettre l'héritage monothéiste de l'ancien monde, mais ils le corrompirent progressivement. Une étincelle de vérité survécut cependant, qui fut transmise aux peuples antiques grâce aux contacts entre les nations méditerranéennes et les Hébreux. Altération de la vérité biblique, la fable confirme donc la Révélation sur le plan historique.

Sœur de l'idolâtrie, la mythologie est donc conçue comme une fiction voilant une vérité d'ordre métaphysique ou moral, qu'il s'agit de retrouver sous les affabulations successives des siècles. La même méthode comparatiste est utilisée par les érudits, qui emploient des clefs allégoriques variées afin d'interpréter les mystères des religions primitives et

⁵³ Luc Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe*, Paris, Vrin, 2^e éd., 1996, p. 181.

⁵⁴ Julie Boch, *op. cit.*, p. 28.

de les rendre conformes aux dogmes, à l'histoire et à la signification du judéo-christianisme.⁵⁵

Pierre-Daniel Huet est l'un des héritiers les plus importants du comparatisme systématique des humanistes et accorde une valeur sacrée aux épopées fabuleuses des poètes antiques, les percevant comme porteuses de vérités chrétiennes dissimulées sous le voile de l'allégorie païenne. La fable, image allégorique, devient pour Huet une fiction qu'il assimile à l'illusion du monde matériel, celui du corps ; ainsi les vérités sacrées qu'elle recèle s'apparentent au spirituel, telle une âme invisible aux sens mais dont la substance peut être révélée par la vraie religion. Il propose alors des clés de lecture permettant de plonger le regard au-delà de l'image fictive pour y découvrir l'essence de la vérité :

Comme les dieux communiquent à tous les hommes les biens qui viennent des choses sensibles, et aux Sages seulement ceux qui viennent des intellectuelles ; de même les fables font connaître à tout le monde qu'il y a des dieux, et aux intelligents seulement quelle est leur nature ; [...] le monde même, qui est régi par les dieux, est une fable, puisque les corps y paraissent, et que les esprits y sont cachés⁵⁶.

Ces *esprits cachés*, les hommes communs ne peuvent les percevoir, obnubilés par l'image que présente à leurs yeux l'allégorie elle-même, alors que les sages, eux, détiennent le pouvoir de percer l'illusion poétique :

[...] les premiers aiment la fausseté, à cause de la vérité apparente qui la cache ; et les derniers se rebutent de cette

⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶ Pierre-Daniel Huet, *Lettre sur l'origine des romans*, Paris, 2^e édition, 1678, p. 15.

image de vérité, à cause de la fausseté effective qu'elle cache ; si cette fausseté n'est d'ailleurs ingénieuse, mystérieuse, et instructive, et ne se soutient par l'excellence de l'invention et de l'art⁵⁷.

Le caractère fabuleux de l'épopée païenne ne relève donc pas du réel, mais bien de l'imagination : il s'agit donc ici d'un *mensonge*, une invention plus ou moins vraisemblable, un mirage poétique employé à charmer les esprits. Huet insiste toutefois sur la distinction entre *mentir* et *dire un mensonge* : mentir, c'est induire en erreur, alors que l'utilisation du mensonge tel qu'on le trouve au sein de l'épopée fabuleuse relève plutôt de l'ornementation poétique de préceptes moraux ou sacrés ; ainsi revêtus des charmes de la fable, ces préceptes pénètrent mieux l'âme du lecteur que s'ils avaient été présentés dans leur austérité dépouillée⁵⁸. Cette tromperie devient alors « figure de vérité », une image poétique recelant des mystères sacrés enfouis, et seule la clé de lecture allégorique du comparatisme biblique possède le pouvoir d'en révéler la symbolique mystique.

En prolongeant des conceptions analogues, le père Le Bossu définit l'épopée comme un « discours inventé avec art, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en vers d'une manière

⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁸ Voir Julie Boch, *op. cit.*, p. 36.

vraisemblable, divertissante, et merveilleuse⁵⁹. » Comme le souligne Volker Kapp, Le Bossu présente l'allégorie en tant « [qu'] instrument d'investigation intellectuelle⁶⁰ » ; la métaphore devient un procédé herméneutique universel, où le symbolisme païen, dont la substance religieuse profane est expulsée, se veut une source de réflexions morales où l'univers trouve sa signification lorsque déchiffré grâce aux clés du symbolisme chrétien. La transcendance divine laisse place, selon Le Bossu, à l'instruction morale, véritable fondement de l'allégorie épique, si bien que sa *Poétique* insiste longuement sur les règles devant encadrer l'épopée pour que l'enseignement soit transmis avec succès, manifestant par la même occasion quelques réticences quant à l'abus du merveilleux dans l'épopée. Lorsqu'il commente l'action épique, Le Bossu affirme que « l'admiration suscitée par l'extraordinaire est détruite par l'extravagance⁶¹ » ; l'esprit est captivé par les actions peu communes, mais rebuté par l'inconcevable. Cet attachement pour le *bon sens* trouve des échos chez la plupart des érudits du XVII^e siècle, mais la valeur pédagogique et morale de l'allégorie épique qu'il compare à l'inspiration mystique de la Bible sera fortement contestée par les Modernes lors de la Querelle.

⁵⁹ Le Bossu, *Traité du poème épique* [1675], Paris, 2^e édition, Pralard, 1676, t. I, p. 14.

⁶⁰ Voir Volker Kapp, « Le Bossu et l'explication allégorique de la mythologie », *La Mythologie au XVII^e siècle (11^e colloque du CMR 17, 1981)*, dir. C. Faisant et L. Godard de Donville, Marseille, CMR 17, 1982, p. 67-72.

⁶¹ Julie Boch, *op. cit.*, p. 75.

Au cours de la première Querelle entre les Anciens et les Modernes, qui survient dès la fin du XVII^e siècle, le caractère sacré de l'épopée païenne est remis en doute, la lecture allégorique d'un comparatisme biblique rejetée par les Modernes. Charles Perrault, instigateur de la Querelle à la suite de son affrontement avec Boileau, jette les fondements de la critique moderne de l'allégorisme :

C'est avec plaisir de voir à quelles allégories ces interprètes ont recours quand ils perdent la tramontane, cela va quelquefois jusqu'à dire que le secret de la pierre philosophale est caché sous les ténèbres savantes et mystérieuses de leurs allégories⁶².

Au mysticisme d'un paganisme enchanté et d'une transcendance chrétienne, Perrault oppose une clarté toute moderne où légèreté et dérision mettent en lumière le ridicule des Anciens. Des contemporains de Huet et Le Bossu, Bossuet est peut-être l'un des plus fervents détracteurs du comparatisme biblique. Rejetant les motifs païens, Bossuet dénonce le caractère enchanté des fausses idoles de l'épopée antique, préférant aux obscurités profanes la limpidité du message biblique. Son rejet de l'extravagance est encore plus cinglant que celui de Le Bossu, alors qu'il perçoit cette dernière comme le symptôme d'un aveuglement idolâtre, signe d'un enchantement qui détourne la raison des vérités du monde :

⁶² Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, J.B. Coignard fils, 1688, t. I, p. 15.

L'idolâtrie nous paraît la faiblesse même, et nous avons peine à comprendre qu'il ait fallu tant de force pour la détruire. Mais au contraire son extravagance fait voir la difficulté qu'il y avait à la vaincre ; et un si grand renversement du bon sens montre assez combien le principe était gâté. Le monde avait vieilli dans l'idolâtrie ; et enchanté par ses idoles il était devenu sourd à la voix de la nature qui criait contre elles⁶³.

Le débat esthétique sur l'extravagance et l'abus du merveilleux semble moins tranché que celui sur l'allégorisme, alors que Modernes et Anciens affichent des réticences semblables. Le moraliste et critique libertin Charles de Saint-Évremond, tenant des Modernes, préconise lui aussi une poétique où le fabuleux cède la place au bon sens :

Nous croyons embellir les objets, en les comparant à des êtres immortels, immenses, infinis, et nous les étouffons au lieu de les relever. Dire qu'une femme est aussi belle que Madame Mazarin, c'est la louer mieux que si on la comparait au soleil, car le sublime et le merveilleux font honneur, l'impossible et le fabuleux détruisent la louange qu'on veut donner⁶⁴.

Lorsque Boileau, tenant des Anciens, assimilait le sublime au merveilleux en le définissant comme « ce qui surprend, frappe, saisit, attache⁶⁵ », il prenait soin aussi d'en encadrer la poétique d'une vraisemblance d'action. Tant du côté des Modernes que des Anciens, l'assujettissement du merveilleux à la vraisemblance met en relief le principe foncièrement rationnel auquel s'attachent les

⁶³ Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin, pour expliquer la suite de la religion et les changements des Empires* [1681], *Œuvres*, Versailles, [s. n.], 1818, t. XXXV, p. 369-370.

⁶⁴ Charles de Saint-Évremond, « Sur les anciens » [1685], in *Œuvres en prose*, éd. René Ternois, Paris, S.T.F.M., 1966, t. III, p. 356.

⁶⁵ Julie Boch, *op. cit.*, p. 96.

esprits de l'Âge classique⁶⁶. L'adhésion au cartésianisme influence assurément l'esthétique française dans son ensemble, si bien que le bon goût français ne peut plus souffrir l'extravagance des récits enchantés d'autrefois, véritable atteinte au bon sens, comme l'affirme Saint-Évremond :

Le génie de notre siècle est tout opposé à cet esprit de fable et de faux mystères. Nous aimons les vérités déclarées ; le bon sens prévaut aux illusions de la fantaisie, et rien ne nous contente aujourd'hui que la solidité de la raison⁶⁷.

Le rejet global de l'extravagance s'allie, chez les Modernes, au rejet de l'obscur et du mystique, figures emblématiques d'un monde enchanté où règnent les forces invisibles. Le pouvoir d'attraction du mystère et du grandiose s'estompe devant l'exigence d'une littérature où prime la clarté de la raison, si bien que la réception des œuvres épiques s'en voit fortement affectée : genre autrefois incontournable, l'épopée semble à présent condamnée au ridicule par sa grandiloquence. Avec ses thèmes mythologiques ou religieux, elle paraît de plus en plus délaissée au profit de genres émergents, comme le roman, où le ton léger et franc correspond de plus en plus à l'idéal littéraire d'une France moderne, qui se veut l'adaptation mondaine du précepte horacien *prodesse et delectare*, lequel invite à être utile et à plaire. Dans ses

⁶⁶ Voir Ph. Sellier, « Une catégorie-clé de l'esthétique classique le "merveilleux vraisemblable" », in *La mythologie au VII^e siècle : 11^e colloque (janv. 1981)*, éd. Louise Godard de Donville, Marseille, Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle, 1982.

⁶⁷ Charles de Saint-Évremond, *op. cit.*, p. 357.

Parallèles entres les Anciens et les Modernes, Charles Perrault illustre fort bien le goût du jour relativement à l'épopée par une anecdote racontée par le personnage du Chevalier :

Une des grandes différences que j'y trouve, c'est que la lecture de l'Iliade et de l'Odyssée est regardée comme un travail, et que la lecture de nos Romans se met au nombre des divertissements et des plaisirs. Je me souviens qu'un de mes camarades de Collège, qui entendait parfaitement le grec, fut fouetté le matin pour n'avoir pas étudié Homère, et fut fouetté l'après-dînée pour avoir été surpris lisant un tome de Clélie, cela marque, que ces deux livres ne vont pas tous deux également à leur fin qui est de plaire et divertir⁶⁸.

En ce sens, le désenchantement du monde conduit non seulement à des changements de paradigmes littéraires, mais encore à des changements formels et génériques. Si l'émergence de nouveaux genres comme le roman n'y est pas étrangère au siècle des Lumières, la forme poétique se transforme aussi. Fontenelle, dans son essai *Sur la poésie* publié en 1751, jette les fondements d'un art poétique vivifié : le motif païen est abandonné et l'objet poétique procède non plus d'une lourde mystique ou encore d'une éclatante démesure, mais davantage de l'habile subtilité d'une plume franche et souriante :

Si je veux représenter un bouquet avec des vers, je puis dire, ou que Flore s'est dépouillée de ses trésors pour une autre divinité, ou que ces fleurs se sont disputé l'honneur d'être cueillies ; et si j'ai à choisir entre ces deux images, je croirai volontiers que la seconde a plus d'âme, parce qu'il semble que la passion de celui qui a cueilli les fleurs ait passé jusqu'à elles⁶⁹.

⁶⁸ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁹ Bien que publié en 1751, l'essai aurait été rédigé en 1735 : Fontenelle, *Sur la poésie* [1751], in *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1989, t. V, p. 549.

À la lecture de ce passage où s'affirment surtout le sens de la badinerie et la recherche de l'élégance, on comprend pourquoi, au terme de la Querelle, les Modernes ont complètement expulsé les ramifications religieuses de la fable épique et ses vertus morales inspirées des lectures allégoriques. Aussi assiste-on à une laïcisation progressive du fabuleux, le motif païen se trouvant désormais vidé de toute forme de transcendance et réduit à de simples conventions esthétiques, et passe-t-on de la primauté du genre épique à une diversification des genres littéraires dans la première moitié du XVIII^e siècle où le mélange stylistique, le fugace et le coquet d'un rococo rafraîchissant et plaisant sont davantage au goût du jour qu'une épopée chimérique dont la lecture semble astreindre à un travail de moine⁷⁰. Mais dès lors que le fabuleux païen est subordonné aux règles de la raison et que le comparatisme biblique devient chose du passé, le motif chrétien se voit lui aussi affecté par le désenchantement du monde qui, désormais, gagne les pratiques littéraires. En effet, si plusieurs Modernes cherchent à substituer à une mythologie désenchantée le merveilleux chrétien, ils se butent à une difficulté insurmontable. De fait, dans un contexte où l'on assimile la fiction au mensonge sans toutefois admettre de poésie sans fiction,

⁷⁰ À ce sujet, voir la thèse de Kim Gladu, *La grandeur des petits genres : esthétique rococo et essor des genres mineurs dans le premier XVIII^e siècle*, Université du Québec à Trois-Rivières : à paraître.

l'emploi des images chrétiennes se voit dépouillé de toute force poétique. La substitution du motif chrétien au motif païen est un échec, puisqu'il ne peut jouer le même rôle d'ornement poétique, qu'il est même étranger à cette plasticité des thèmes qui, seule, est susceptible de générer une myriade d'effets esthétiques sans que quiconque ne leur attribue une quelconque part de vérité :

[...] si voulant imiter les anciens en quelque façon, un auteur introduisait des anges et des saints sur notre scène, il scandaliserait les dévots comme profane et paraîtrait imbécile aux libertins⁷¹.

Bien que la poésie héroïque chrétienne prît de l'ampleur sous le règne de Louis XIV⁷², de telles œuvres n'atteignirent jamais le même prestige littéraire dont les épopées antiques jouissaient à l'Âge classique, et le fabuleux païen ne disparaît pas complètement, même pas sous la plume des Modernes⁷³. La littérature fait face à une impasse, les vérités chrétiennes ne convenant pas à la fiction de la poésie, alors que la mythologie, désormais désacralisée, présente une infinité de ressources poétiques sans encombrer le texte de significations morales ou encore sans s'ouvrir sur les profondeurs abyssales d'un quelconque mysticisme symbolique : la richesse esthétique de la fable lui évitera ces ridicules. Le merveilleux

⁷¹ Charles de Saint-Évremond, *De la tragédie ancienne et moderne*, Londres, Desmaizeaux, 1705, t. IV, p. 172.

⁷² Pour une liste de ces ouvrages, voir P.-V. Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris, Retaux-Bray, 1891, p. 247.

⁷³ Plusieurs raisons de cette persistance du merveilleux païen sont abordées par Bernard Magné dans *Crise de la littérature sous Louis XIV. Humanisme et nationalisme*, Paris, Champion, 1976, p. 675.

chrétien, quant à lui, deviendra assimilable au fabuleux païen par son extravagance ou son ton trop sérieux, tout comme le donnait déjà à penser Perrault dans cette remarque du Chevalier de ses *Parallèles* : « Quand il pleut, et qu'il fait soleil en même temps, les enfants disent que le Diable bat sa femme ; et quand il tonne, Homère dit que Jupiter bat la sienne. Cela me semble assez égal⁷⁴. » Les philosophes des Lumières relègueront progressivement l'épopée chrétienne au même rang que la fable épique, c'est-à-dire que la valeur théologique d'une lecture anagogique ou même allégorique sera catégoriquement rejetée pour n'en retenir qu'une valeur pédagogique et littéraire, dont l'intérêt ne pourra plus désormais outrepasser le domaine de l'esthétique⁷⁵.

Le désenchantement à l'Âge classique s'opère progressivement, depuis les débuts du processus de civilisation et, par extension, la marginalisation croissante des croyances sous Louis XIV. C'est au sein d'une élite du savoir et des mœurs, puis des milieux libertins émergents, qu'on observe la mise en forme d'un dénigrement systématique de la superstition, du fanatisme et de l'ignorance, toutes assimilées au monde paysan et au passé, autant de mutations culturelles que le passage des comètes a permis de mettre en lumière. La Querelle des Anciens et des

⁷⁴ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁵ Julie Boch, *op. cit.*, p. 59.

Modernes invite tout autant à constater un désenchantement à l'œuvre dans le monde littéraire, qui se manifeste d'abord par une laïcisation du fabuleux païen, puis par un rejet similaire du merveilleux chrétien et de toute forme d'extravagance et de déraison, révélant même une certaine homogénéité dans la volonté de rationalisation de l'invention littéraire dans son ensemble. En reprenant au profit d'une écriture galante et mondaine l'idéal horacien du *prodesse et delectare*, le goût français des Lumières conduit à l'éclatement des grands genres traditionnels, si bien qu'il s'exprime avec force dans une volonté de rupture que signale un engouement pour la nouveauté. Ce n'est qu'en regard de cette volonté de rupture — rupture face à la superstition des crédules et au passé obscur — que le désenchantement du monde prend tout son sens :

Fontenelle a bien vu que la philosophie cartésienne quand elle tuait la tradition, c'est-à-dire la continuité non réfléchie du passé et du présent, fondait en même temps en raison la possibilité de l'histoire, c'est-à-dire de la prise de conscience d'un sens du devenir humain⁷⁶.

Le traditionalisme aveugle contre lequel le doute méthodique cartésien se dresse n'est plus gage de la pérennité de l'ordre social, mais désormais un signe non seulement d'ignorance, mais tout autant de servilité. Déjà au XVII^e siècle, dans ses *Pensées sur la Comète*, Bayle prétend au caractère universel et intemporel de la

⁷⁶ Georges Canguilhem, *L'histoire des sciences dans l'Œuvre épistémologique de Gaston Bachelard*, cité par Blandine Barret-Kriegel, *L'Histoire à l'Âge classique*, Paris, PUF, 1996, t. II, p. 276-277.

crédulité humaine, établissant une corrélation entre paganisme et catholicisme en insistant sur les similitudes des superstitions, des dogmes, des structures hiérarchiques, sur l'absence d'examen critique et sur la violence engendrée par l'intolérance religieuse, si bien que les philosophes des Lumières militantes emploieront ses écrits à des fins anticléricales. Selon Bayle, la superstition chrétienne ne s'éloigne guère des folies païennes :

Il ne faut pas douter que les femmes qui ont mal au sein ne se soient mises sous la protection de St Mammard, plutôt que sous la protection d'un autre, à cause du nom qu'il porte. Il ne faut pas douter que ce soit pour la même raison que ceux qui ont mal aux yeux, les vitriers et les faiseurs de lanternes se recommandent à St Clair ; ceux qui ont mal aux oreilles, à St Ouen ; ceux qui sont goutteux à St Genou ; ceux qui ont la teigne à St Aignan ; ceux qui sont aux liens ou en prison à St Liénard et ainsi de plusieurs autres⁷⁷.

Mêmes superstitions absurdes, même ignorance, même infantilisation du croyant dénué d'esprit critique. Bayle rapporte même un exemple de miracle catholique digne des plus extravagantes épopées antiques :

Voyez-vous, me dit-on un jour, cette petite langue de terre où l'herbe est si pâle. C'est par là que l'on fit passer un tel martyr quand on le mena de la prison au lieu du supplice. Tout le chemin qu'on lui fit faire en porte les marques depuis ce temps-là. Le blé, l'herbe, tout ce qu'on y sème s'en ressent, et n'y acquiert jamais la verdure que vous voyez à droite et à gauche. Il n'y a presque point de paroisse où l'on ne débite de pareilles choses⁷⁸.

Mais là où Bayle songeait à une bêtise humaine dont le sentiment de l'universalité procédait d'un pessimisme augustinien, les

⁷⁷ Pierre Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, op. cit., p. 95.

⁷⁸ Pierre Bayle, « Junon », in *Dictionnaire historique et critique* [1696], 5^e édition, Amsterdam, P. Brunel, 1740, II, p. 900 DD.

philosophes du XVIII^e siècle posent un regard différent sur l'origine de cette crédulité, dénonçant plutôt l'imposture religieuse. Ainsi, la philosophie des Lumières fait passer la superstition de grossière crédulité archaïsante à un symbole de l'imposture religieuse où un clergé manipulateur et trompeur n'est que source d'aliénation, de tyrannie, justifiant ainsi le militantisme anticléricale des Lumières en regard duquel le désenchantement du monde ne suppose plus un simple exercice de discernement critique, mais bien une véritable mission d'émancipation politique.

Au-delà du triomphalisme des Lumières militantes, plusieurs chercheurs des dernières décennies, tels que Gauchet, Boch et Goulemot, insistent néanmoins sur une survivance du monde enchanté dont le pouvoir d'attraction ne meurt pas, mais se transforme. Le désenchantement n'est donc pas synonyme de la fin de la croyance religieuse, mais plutôt de la manière dont on en conçoit la place, le rôle. La croyance devient subordonnée à la raison et cesse de régir les mœurs : elle devient intime, voire même promesse d'une intériorité féconde chez les romantiques dès l'aube du XIX^e siècle, tout en devant renoncer à jamais au magistère exercé jadis au sein de la sphère publique.

*From Man and Angel the great Architect
Did wisely conceal, and not divulge
His secrets, to be scanned by them who ought
Rather admire [...]*

– Raphaël⁷⁹

ENCHANTEMENT : LE MONDE DE MILTON

CARTOGRAPHIER L'INEFFABLE

Le Satan miltonien, en véritable figure de l'explorateur, s'aventure sur les mers de l'inconnu « comme un vaisseau, battu des tempêtes, haubans et cordages brisés⁸⁰ », se risquant à la périlleuse traversée du Chaos primordial. Satan « déploie ses ailes égales à de larges voiles ; et enlevé dans la fumée ascendante, il repousse du pied

⁷⁹ John Milton, *Paradise Lost* [1667], éd. John A. Himes, Mineola, Dover, 2005, p. 155, chant VIII, vers 72-75.

⁸⁰ John Milton, *Le Paradis perdu* [1667], traduction de Chateaubriand [1836], éd. Robert Ellrodt, Paris, Gallimard, 1995, p. 94.

le sol⁸¹. » Pour braver l'inconnu du Chaos infini qui sépare les Enfers des cieux,

il lui faut alors rames et voiles. [...] Ainsi l'Ennemi continue avec ardeur sa route à travers les marais, les précipices, les détroits, à travers les éléments rudes, denses ou rares ; avec sa tête, ses mains, ses ailes, ses pieds, il nage, plonge, guée, rampe, vole. [...] Plein de joie que son océan trouve un rivage, [...] il poursuit sa route, plus assiégé et plus exposé que le navire Argo quand il passa le Bosphore entre les rochers qui s'entreheurtent⁸² [...]

Le Paradis perdu de John Milton, dernière grande épopée chrétienne de la période baroque, se veut pour son lecteur un voyage initiatique aux confins de la Création et le rend témoin des secrets de la cosmographie des mondes célestes, terrestres et infernaux. Tout au long du poème, Milton cherche à *dépeindre l'indescriptible*, et élabore une structure cosmographique constituée de « choses au-dessus de la pensée terrestre⁸³. » Publié en Angleterre en 1667, *Le Paradis perdu* n'est cependant connu en France que bien des années plus tard, principalement par l'intermédiaire de Voltaire qui, on le devine, ne fait pas rencontre heureuse avec ces « choses au-dessus de la pensée terrestre »... Les critiques les plus virulentes de Voltaire portent, bien sûr, sur l'abus des extravagances, qui exacerbent chez Milton le fabuleux propre à l'épopée, cet « espèce d'ouvrage dans lequel les hommes sont convenus d'approuver souvent le bizarre sous le nom

⁸¹ *Ibid.*, p. 91.

⁸² *Ibid.*, p. 92-93.

⁸³ John Milton, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. 198.

du merveilleux⁸⁴. » Le rejet de ces extravagances est sans ambiguïté chez Voltaire qui, fidèle à la sensibilité française de son époque, y voit la manifestation exemplaire d'un mauvais goût où le bon sens est sans cesse offensé. S'il n'est pas insensible aux charmes esthétiques du poème, Voltaire rejoint, dans sa critique, l'opinion de Saint-Hyacinthe⁸⁵, pour lequel le merveilleux ne saurait « orner un poème par des discours vides de sens, et qui n'excitent pas la moindre notion dans l'esprit⁸⁶. » De même, le réputé *Mercure de France* affiche une réticence toute classique devant l'épopée baroque de Milton : « Tout ce qui résulte des diverses opinions des lecteurs, c'est que ce poème si recommandable par le feu de l'imagination devient presque pitoyable, selon quelques-uns, par le peu de raison qu'on y trouve⁸⁷. »

Toutefois, dès sa première traduction par Dupré de Saint-Maur en 1729, *Le Paradis perdu* s'affirme comme une œuvre que l'on range d'emblée aux côtés de celles de l'Arioste ou du Tasse ; alors pourquoi la première réception de ce texte, en France, est-elle si hostile ? Quels sont les fondements de ces réticences, voire de cette méfiance ? Sans doute faut-il y voir d'abord le refus d'un style qui se démarque, plus que tout autre, du bon goût français, en portant jusqu'à l'exaltation le sens des contrastes au nom de ce que j'appellerais volontiers une

⁸⁴ Voltaire, *La Henriade / Essai sur la poésie épique*. In *Œuvres complètes*, édition de Louis Moland, Paris, Garnier, 1877-1882, 52 vol., t. VIII, p. 354.

⁸⁵ Voir à ce propos : Jean Gillet, *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 27.

⁸⁶ Thémiseul de Saint-Hyacinthe, *Journal littéraire*, La Haye, Johnson, 1717, t. IX, 1^{ère} partie, p. 188.

⁸⁷ *Mercure de France*, Paris, décembre 1729, p. 2883.

rhétorique de l'obscurité. Cette rhétorique qu'emploie Milton tout au long de son poème se heurte à l'esprit même des Lumières françaises, où l'effort d'éclaircissement rationnel semble inconciliable avec une écriture cultivant l'ombre et le mystère. Aussi aimerais-je proposer d'observer comment cette rhétorique de l'obscurité s'inscrit au cœur de la cosmographie enchantée de Milton, et comment celle-ci rebute la sensibilité de la France des Lumières, en examinant d'abord comment la cosmographie du *Paradis perdu* dresse le plan d'un monde où règnent l'invisible et le voile de l'interdit, puis en m'interrogeant sur la fascination du mystère et les dangers de l'enthousiasme.

LE RÈGNE DE L'INVISIBLE ET LE VOILE DE L'INTERDIT

La cosmographie de Milton est celle d'un univers géocentrique essentiellement ptolémaïque⁸⁸. Les astres qui illuminent l'univers sont circonscrits en un assemblage de sphères concentriques, suspendus au ciel par une chaîne en or, baignant dans le sombre Chaos primordial. Au dessus de tout, le Paradis, et sa radiance divine ; en dessous de tout, l'Enfer, et ses flammes ténébreuses dévorant toute lueur. Écartelé « entre une vision païenne, une vision

⁸⁸ Voir : Lawrence Babb, *The moral cosmos of Paradise Lost*, East Lansing, Michigan University Press, 1970, p. 62.

chrétienne et une vision scientifique du monde⁸⁹ », comme le rappelle avec justesse Jean Gillet, Milton choisit de prêter sa voix à l'archange Raphaël qui, à l'occasion d'un entretien auprès d'Adam et Ève, dresse la carte de son univers enchanté. Lorsqu'Adam interroge l'archange sur le monde et ses astres, Raphaël, comme l'observe encore Gillet, évoque le système copernicien, mais refuse de trancher définitivement en sa faveur, renvoyant Adam à des réflexions plus importantes : « [...] ne fatigue pas tes pensées de ces choses cachées ; laisse-les au Dieu d'en haut ; sers-le et crains-le⁹⁰. » C'est que la raison de l'homme ne peut appréhender le cosmos par ses sens, puisque « l'ordonnance du monde [y] est celle d'une stricte hiérarchie spirituelle⁹¹. » C'est d'ailleurs ce qui fait dire à Lawrence Babb, à propos du cosmos du *Paradis perdu* : « God's physical universe is an emanation from God himself. Every part of it, in some degree, shares in the divine nature⁹² » ; une correspondance s'établit entre la matérialité de l'univers et des qualités morales dont la matière n'est que le signe. Ainsi, l'élévation d'un lieu devient-elle figure de pureté, de luminosité, de rareté, exprimant ainsi son rôle au sein du plan divin⁹³. Le règne des forces spirituelles est absolu. Cartographier l'univers s'avère même chose impensable pour l'esprit humain,

⁸⁹ Jean Gillet, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁰ John Milton, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. 218-219.

⁹¹ Jean Gillet, *op. cit.*, p. 11.

⁹² Lawrence Babb, *op. cit.*, p. 1.

⁹³ *Ibid.*, p. 116.

puisque'il lui faudrait alors percevoir l'invisible. Lors de son entretien avec Adam, l'archange déclare, par exemple, que les « astres comptés, [...] semblent rouler dans des espaces incompréhensibles, [...] comme le tribut d'une course incalculable, apporté avec une rapidité incorporelle, rapidité telle que les nombres manquent pour l'exprimer⁹⁴. » Ce passage dépeint bien le caractère indicible de l'univers de Milton. Loin de répondre à des lois rationnelles et sensibles, cet univers se veut ineffable, « l'humaine connaissance n'y pouvant atteindre⁹⁵. »

Dresser la carte de l'univers spirituel de Milton relève donc de l'impossible de par sa nature indicible, certes, mais relève tout autant de l'interdit : le *Paradis perdu* est un lieu où le fruit défendu ne contient rien de moins que la science, et « où goûter à l'arbre de science, c'est la mort⁹⁶. » L'obscurité dans laquelle est plongé l'esprit humain participe donc des desseins de Dieu, et elle est inversement proportionnelle à la luminescence spirituelle de l'âme. Lorsqu'Adam et Ève goûtent le fruit de la science, non seulement ont-ils renoncé aux lumières divines, mais toute radiance quitte aussi le monde matériel qui fut créé pour eux et leur descendance. Bref, la soif de savoir provoque la chute de l'homme, mais aussi celle de l'univers physique tout entier et la sortie de l'Éden :

⁹⁴ John Milton, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. 215.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 128.

Le soleil reçut le premier l'ordre de se mouvoir de sorte, de briller de manière à affecter la terre d'un froid et d'une chaleur à peine supportables [...] [Les anges] enseignèrent aux étoiles fixes comment verser leur influence maligne. [...] Aux vents ils assignèrent leurs quartiers, et quand avec fracas ils devaient troubler la mer, l'air et le rivage. Au tonnerre ils apprirent à rouler avec terreur dans les salles ténébreuses [...] Ces changements dans les cieux, bien que lents, en produisirent de pareils dans la mer et sur la terre : tempête sidérale, vapeur, et brouillard, et exhalation brûlante, corrompue et pestilentielle⁹⁷.

Si l'on pouvait cartographier l'univers enchanté du *Paradis perdu*, ce serait, on le voit, une carte hors de portée des sens, en quelque sorte invisible, car ce serait celle d'un univers fondé essentiellement sur un réseau de correspondances entre monde matériel et monde moral. La véritable structure du cosmos miltonien n'est pas raisonnée, mais bien spirituelle et, avec ses vapeurs et ses brouillards, ses tempêtes et ses salles ténébreuses, sa cosmologie suppose une rhétorique de l'obscurité, qui s'enracine dans l'assujettissement du monde visible aux forces de l'invisible, tant dans le caractère imperceptible des choses cosmiques que par le voile de l'interdit qui recouvre leurs secrets.

LA FASCINATION DU MYSTÈRE ET LES DANGERS DE L'ENTHOUSIASME

Mallarmé a déjà dit : « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère⁹⁸. » La rhétorique de l'obscurité, si

⁹⁷ *Ibid.*, p. 284-285.

⁹⁸ Stéphane Mallarmé, « Hérésies artistiques. L'Art pour tous », *L'Artiste*, Paris, Ferdinand Sartorius, 15 septembre 1862, t. II, p. 127.

féconde chez Milton, participe à cette sacralisation de l'œuvre et d'un message, lui-même fondé sur une renonciation à la curiosité intellectuelle au profit d'une soumission pieuse. Le sens du mystère à l'œuvre dans le *Paradis perdu* requiert une obscurité qui procède de l'assertion d'une autorité de l'invisible sur le visible, mais aussi de ce pouvoir d'attraction implacable qu'exerce l'interdit, le caché. Dans « Le voile de Poppée », Jean Starobinski avait déjà observé à quel point « le caché fascine. [...] Il y a, dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède⁹⁹. » Le critique octroie un pouvoir à l'absence, à cet élément de mystère, insaisissable, fuyant, mais si intrigant. C'est que le désir, comme le disait à son tour Lacan, naît de la déception¹⁰⁰. Or, l'opacité du texte miltonien tient précisément à cet art du mystère, poussé jusqu'à l'hermétisme par endroits. C'est même dans cet hermétisme que se manifeste, dans toute sa vigueur, le sentiment de l'absence, là où la curiosité et la sensibilité du lecteur sont les plus interpellées, là où jaillit cette impression d'une certitude *au-delà de la raison*, que seule la sensibilité esthétique permet d'atteindre. En jouant de l'invisible, de l'interdit et de l'indicible, Milton parvient donc à provoquer un *effet*

⁹⁹ Jean Starobinski, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1961, p. 9.

¹⁰⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, vol. 1, p. 528.

de savoir, où la production du sens semble relever d'une expérience mystique.

L'obscurité, Milton la transpose dans une imagerie poétique qui lui est propre. L'écrivain dépeint des paysages vivides mais incomplets, et ne s'encombre pas de laborieuses précisions, préférant la connotation à la dénotation, comme l'a déjà souligné Lawrence Babb, qui écrit : « Milton does not, obviously, excel in the painting of detailed pictures. [...] The poet must stimulate the reader's imagination without drawing the picture¹⁰¹. » L'écriture du poète oscille tantôt du côté d'un baroque multipliant les hyperboles, tantôt du côté de la litote allusive. En rejetant une rhétorique de l'ornement poétique au profit du pouvoir suggestif du non-dit, Milton allie l'opacité et l'hermétisme en faveur d'une imagerie du brouillard et de la tempête où les sensations ne sont dépeintes qu'avec imprécision afin de mieux les élever jusqu'au sublime. De cette rhétorique de l'obscurité s'affirme un fort sens de l'évocation et, par conséquent, du mystère – car, comme l'écrivait Starobinski, « le propre du mystère est de nous engager à tenir pour nul et importun tout ce qui n'en favoriserait pas l'accès. Oui, l'ombre a le pouvoir de nous faire lâcher toutes les proies, du seul fait qu'elle est ombre et qu'elle irrite en nous une attente sans nom¹⁰². » Songeons, de même, à l'usage que

¹⁰¹ Lawrence Babb, *op. cit.*, p. 138-139.

¹⁰² Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 9.

font de l'obscurité les arts visuels, qui produisent, eux aussi, un *effet de savoir*, comme le rappelle d'ailleurs le philosophe et historien de l'art, Georges Didi-Huberman, pour lequel « [l]es images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les lire, c'est-à-dire de les analyser¹⁰³. » Ce mutisme de l'image, Milton l'atteint par l'obscurité de ses vers, qui figurent ainsi celle de l'univers qu'il dépeint, si bien que, comme le disait Lawrence Babb, « [i]t is a mistake, I believe, to draw pictures of Milton's universe, [for] it is impossible to map the ineffable¹⁰⁴. »

Mais si cette rhétorique de l'obscurité se donne pour vocation de fasciner son lecteur en lui faisant éprouver le sens du mystère, pour les femmes et les hommes de la France des Lumières, être fasciné, c'est, bien au contraire, « le comble de la distraction. C'est être prodigieusement inattentif au monde tel qu'il est¹⁰⁵. » Cette fascination mystique dont l'obscurité se veut à la fois le principe et l'emblème, la critique du XVIII^e siècle la redoute, comme le montrent, de manière exemplaire, les *Dissertations* du docte Constantin de Magny. Si ses impressions premières du *Paradis perdu* sont plutôt favorables : « L'enthousiasme dont il est plein m'a entraîné si rapidement qu'il a suspendu en moi toutes les autres fonctions de

¹⁰³ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Paradoxe», 2009, p. 36.

¹⁰⁴ Lawrence Babb, *op. cit.*, p. 98-99.

¹⁰⁵ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 11.

mon âme : je n'ai pu faire autre chose qu'admirer » ; le critique se ravise aussitôt : « La lecture seconde [...] a dissipé l'illusion ; le brillant de l'édifice s'est diminué à mes yeux par l'examen que j'ai fait de la symétrie, ma réflexion a été une espèce de création qui a débrouillé le chaos ; la lumière s'est faite ; j'ai vu de combien d'irrégularités ma première appréhension avait été la dupe¹⁰⁶. » C'est, en somme, suivant ce même esprit que la France des Lumières s'est généralement méfiée de ce chaos où entraîne le merveilleux et de tout cet art de dire l'invisible, qui détourne du témoignage mieux assuré des sens et qui menace de faire de la raison la dupe d'une imagination débridée, lui préférant, comme l'a noté Starobinski, « une sagesse qui, sous la sauvegarde du regard *réfléchi*, fait confiance aux sens, et au monde que les sens nous présentent¹⁰⁷. »

Le Paradis perdu porte en lui le paradoxe de l'ombre, selon lequel les ténèbres sont nées de la lumière. Milton y excelle à dépeindre des jeux de clair-obscur, des ombres recelant des vérités et des lumières trop vives qui aveuglent et éblouissent l'esprit. Dans le chant III du *Paradis perdu*, Milton dépeint un Dieu si lumineux que même ses plus glorieux Séraphins doivent détourner leur regard ; un Dieu qui participe lui-même d'une rhétorique de l'obscurité par l'opacité, si je puis dire, de sa luminescence :

¹⁰⁶ Claude François Constantin de Magny, *Dissertation critique sur le Paradis perdu, poème héroïque de Milton*, Paris, Veuve Delaulne, 1729, p. 5-6.

¹⁰⁷ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 16.

Fountain of Light, thyself invisible
Amidst the glorious brightness where thou sitt'st
Throned inaccessible, but when thou shad'st
The full blaze of thy beams, and through a cloud
Drawn round about thee like radiant shrine,
Dark with excessive bright thy skirts appear,
Yet dazzle Heaven, that brightest Seraphim
Approach not, but with both wings veil their eyes¹⁰⁸.

Déjà, chez saint Augustin, on retrouvait semblable exaltation de l'obscurité : « Augustin, s'arrachant aux tentations de la lumière, cette *reine des couleurs*, souhaite que l'ombre favorise l'irruption d'une nouvelle lumière : spirituelle, invisible pour l'œil de la chair¹⁰⁹. » Mais là où Milton, tout comme saint Augustin avant lui, cherchait à faire abstraction du monde sensible qui éblouit l'âme, pour mieux faire surgir de l'obscurité l'illumination intérieure, les Lumières françaises, elles, opposèrent à cette rhétorique de l'obscurité, figure par excellence d'un monde enchanté où règnent l'invisible et le mystère, un univers désenchanté où triomphe l'idéal, à la fois littéraire et philosophique, d'une cartographie du sensible.

¹⁰⁸ John Milton, *Paradise Lost* [1667], éd. John A. Himes, Mineola, Dover, 2005, p. 58, vers 375-382.

¹⁰⁹ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 15.

*Mon Fils, que j'ai seul engendré,
vois-tu quelle rage transporte notre
adversaire ? Ni les bornes prescrites, ni
les barrières de l'enfer, ni les chaînes
dont il est accablé, ni le vide immense
de l'abîme, rien n'a pu le retenir. Il ne
respire que vengeance ; mais elle
retombera sur sa tête rebelle.*

– Dieu¹¹⁰

LE PARADIS PERDU DANS LA FRANCE DES LUMIÈRES

L'ESTHÉTIQUE VOLTAIRIENNE

À la suite de son altercation avec le chevalier de Rohan-Chabot en janvier 1726, Voltaire est embastillé puis exilé du royaume. Événement marquant dans la vie du jeune écrivain de 32 ans, cet exil le conduit jusqu'en Angleterre où il séjourne pendant près de trois années : c'est au cours de ce voyage qu'il fera la découverte de l'épopée de John Milton, *Paradise Lost*. Jusqu'à la première traduction française du poème par Dupré de Saint-Maur en 1729,

¹¹⁰ John Milton, *Le Paradis perdu* [1667], trad. Dupré de Saint-Maur [1729], Limoges, M. Ardent frères, 1853, p. 68.

l'œuvre est méconnue en France¹¹¹ : Voltaire en reconsidère les valeurs esthétiques et philosophiques en fonction de sa sensibilité française classique, puis élabore une première critique de l'ouvrage dans son *Essay on Epick Poetry*, qu'il publie directement en anglais à Londres à la fin de l'année 1729¹¹². Les impressions de Voltaire à la lecture du poème de Milton dénotent une divergence culturelle profonde entre les deux écrivains, si bien que la dynamique de désenchantement du monde dont sont indissociables les Lumières françaises se fait sentir avec force dans sa critique qui s'articule essentiellement autour de deux axes, l'un philosophique et l'autre, esthétique.

Malheureusement pour l'inspiration épique de Milton, Voltaire juge faiblement le choix du thème religieux, affirmant que « tout ce qui avait quelque rapport à la religion était alors hors de mode.¹¹³ » La réaction de Voltaire ne s'apparente toutefois aucunement à l'anticléricalisme qu'on lui connaîtra plus tard au cours de sa carrière : le critique exprime simplement le goût classique français pour lequel les motifs religieux, quels qu'ils soient, sont à écarter depuis l'*Art poétique* (1674) de Boileau :

¹¹¹ Julie Boch, *op. cit.*, p. 504.

¹¹² Ce texte paraît en France en 1728 dans une traduction de Desfontaines. Voltaire publiera lui-même une version française de son essai en 1733, mais cette dernière aura subi de majeures altérations depuis l'original, ce qui me conduit à considérer les versions de 1729 et de 1733 comme deux ouvrages critiques distincts et complémentaires, et à en citer, tantôt la première, tantôt la seconde : lorsque deux passages sont équivalents, je favorise la dernière.

¹¹³ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 355.

Insensiblement il s'est formé un goût général qui donne assez l'exclusion aux imaginations de l'épopée ; on se moquerait également d'un auteur qui emploierait les dieux du paganisme, et de celui qui se servirait de nos saints [...]¹¹⁴

L'esthétique miltonienne paraît pour Voltaire bien éloignée de sa sensibilité française, une sensibilité issue d'un classicisme allégé de ses règles trop académiques et assoupli par une appréciation du sentiment. Il insiste sur l'opposition entre le ton sérieux anglais et la frivolité des Français si prompts, selon lui, à un « sourire méprisant » et au « persiflage¹¹⁵ », pour qui une œuvre aussi lourde et présomptueuse que *Paradise Lost* ne saurait inspirer que plaisanteries et ridicule :

[...] nay, if those who have the highest respect for the mysteries of the christian religion, and who are struck with awe at some parts of it, yet cannot forbear now and then making free with the Devils, the Serpents, the frailty of our first Parents, the Rib which Adam was cobb'd, of, and the like, it seems a very hard task for a profane poet to endeavour to remove those shadows of ridicule, to reconcile together what is divine and what looks absurd, and to command a respect that the sacred Writers could hardly obtain from our frivolous minds¹¹⁶.

Par delà le thème religieux et le ton sérieux qui offensent le goût de Voltaire, la poésie de Milton suscite néanmoins un effet esthétique qui fascine le critique français, mais que ce dernier hésite

¹¹⁴ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, op. cit., p. 362-363.

¹¹⁵ Voltaire emploie les expressions « scornful smile » et « lampoons for which that nation is so famous » dans son *Essay on Epick Poetry*, in *Voltaire's Essay on Epick Poetry. A study and an edition*, éd. Florence D. White, Albany, 1915, in-8°, p. 132 : je traduis.

¹¹⁶ Voltaire, *Essay on Epick Poetry*, in *Voltaire's Essay on Epick Poetry. A study and an edition*, éd. Florence D. White, Albany, 1915, in-8°, p. 132.

à définir : il s'agit du sublime, mais non plus celui, classique, viril et stoïcien, de la magnanimité d'un sujet universel s'élevant avec une grandeur et une force absolue au-dessus des contingences, mais plutôt d'un sublime sombre, terrible, qui au lieu d'élever l'âme cherche à lui faire éprouver un vertige où elle s'anéantit. Ce sublime miltonien s'apparente davantage à celui que théoriserait Burke dans son traité *Sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*¹¹⁷ qu'à la perfection rhétorique d'un Boileau¹¹⁸ ; aussi Voltaire l'associe-t-il d'emblée au goût anglais :

[...] la source de nos malheurs et de nos crimes sont des objets dignes du pinceau le plus hardi : il y a surtout dans ce sujet je ne sais quelle horreur ténébreuse, un sublime sombre et triste qui ne convient pas mal à l'imagination anglaise¹¹⁹.

La question n'est plus, pour Voltaire, de trancher entre une lecture allégorique et une lecture anagogique du poème chrétien ; celui-ci tient désormais le même rang que la fable antique et sa critique porte davantage sur les qualités esthétiques inhérentes à l'ouvrage plutôt qu'au choix, circonstanciel, d'un thème religieux. Le philosophe reconnaît que Milton n'a pas conçu son poème dans un contexte similaire à celui prévalant dans la France du XVIII^e siècle et oriente sa critique en conséquence. Cette attitude révèle chez Voltaire un certain relativisme historique et esthétique. En effet, son

¹¹⁷ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1803], trad. E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, Vrin, 1973.

¹¹⁸ Boileau traduit le *Traité du Sublime* de Longin en 1674.

¹¹⁹ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, op. cit., p. 353.

esthétique comporte un caractère empirique¹²⁰, fondé sur l'idée selon laquelle une sensibilité artistique se forge dans le milieu de vie, toujours changeant, de l'artiste :

[...] sans renoncer à chercher dans la nature les principes du beau universel et intemporel, le philosophe admet qu'une œuvre est partiellement déterminée par l'époque et le lieu qui la voient naître, et il en tient compte dans le jugement qu'il porte sur elle¹²¹.

Certes, à bien des égards, Voltaire envisage l'esthétique de Milton avec dureté, mais son relativisme lui permet d'aborder l'épopée avec rigueur et objectivité. Aussi le portrait qu'il dresse du lecteur sensé en fait-il un lecteur qui

[...] n'ira point demander à Aristote ce qu'il doit penser d'un auteur anglais ou portugais, ni à M. Perrault comment il doit juger l'Iliade. Il ne se laissera point tyranniser par Le Bossu ; mais il tirera ses règles de la nature, et des exemples qu'il aura devant les yeux, et il jugera entre les dieux d'Homère et le Dieu de Milton, entre Calypso et Didon, entre Armide et Ève¹²².

Bien que Voltaire tempère sa critique à la lumière de critères fondés sur un relativisme historique auquel l'invite son empirisme, il ne tolère guère les écarts d'imagination du *Paradis perdu*. Par exemple, Voltaire réagit vivement contre les aspects, nous dirions aujourd'hui, baroques de l'épopée miltonienne, alors que la raison s'estompe au profit d'un imaginaire extravagant où Milton semble

¹²⁰ Sylvain Menant, *L'esthétique de Voltaire*, Paris, S.E.D.E.S., 1995.

¹²¹ Julie Boch, *op. cit.*, p. 506.

¹²² Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 314.

s'employer tout entier à rendre une *grandiosité* inconcevable par l'esprit :

The seat built for the Parliament of the Devils seems very preposterous, since Satan, hath summon'd them altogether, and harange'd them just before in an ample field. The Council was necessary, but where it was to be held, 'twas very indifferent. The Poet seems to delight in building his Pandemonium in Doric order with freeze and cornice and a roof of gold. [...] But then afterwards the Devils turn dwarfs to fill their places in the house, as if it was impracticable to build a room large enough to contain them in their natural size, it is an idle story which would match the most extravagant tales. And to crown all, Satan and the chief lords preserving their own monstrous form, while the rabble of the Devils shrink into Pigmees heightens the ridicule of the whole contrivance to an unexpressible degree¹²³.

La sensibilité classique de Voltaire se rebiffe contre la déraison, l'insensé, l'incohérence de la narration qu'entraîne le penchant tout baroque de Milton pour le faste pompeux de décors inutiles et pour les vertigineux contrastes, aussi illusoires qu'impossibles. L'empirisme de Locke influence en profondeur la pensée esthétique et philosophique de Voltaire et trouve des échos dans la conception qu'il se fait de l'imagination, comme l'atteste l'article « Imagination » de l'*Encyclopédie*. Dans cet article, Voltaire définit l'imagination comme une faculté *combinatoire*, associant entre elles des données sensorielles stockées dans la mémoire : « [les] perceptions entrent par les sens, la mémoire les retient, l'*imagination* les compose ; voilà pourquoi les anciens Grecs

¹²³ Voltaire, *Essay on Epick Poetry*, in *Voltaire's Essay on Epick Poetry. A study and an edition*, éd. Florence D. White, Albany, 1915, in-8°, p. 138-139.

appelèrent les Muses *filles de Mémoire*¹²⁴. » Au nom de cette définition d'inspiration sensualiste, Voltaire met ensuite en garde contre les dangereux écarts entre nature et imagination, entre l'esprit et l'enthousiasme. Il distingue deux sortes d'imagination. La première, dite *passive*, consiste à ne retenir qu'une impression vague de nos sens. Les images qui en procèdent s'y brouillent, s'y mélangent, à l'état de veille comme durant nos songes : « Ce n'est point en elle l'entendement qui agit, c'est la mémoire qui se méprend¹²⁵. » L'imagination passive est source de dangereux égarements, puisqu'elle exerce un empire sur la raison, impossible à contrôler :

Cette faculté passive, indépendante de la réflexion, est la source de nos passions et de nos erreurs. Loin de dépendre de la volonté, elle la détermine, elle nous pousse vers les objets qu'elle peint, ou nous en détourne, selon la manière dont elle les représente. L'image d'un danger inspire la crainte ; celle d'un bien donne des désirs violents : elle seule produit l'enthousiasme de gloire, de parti, de fanatisme. [...] Cette espèce d'*imagination* servile, partage ordinaire du peuple ignorant, a été l'instrument dont l'*imagination* forte de certains hommes s'est servie pour dominer¹²⁶.

Cette seconde sorte d'imagination, dite *active*, agit aux confins de la mémoire et de la réflexion : « Elle rapproche plusieurs objets distans, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose et les change ; elle semble créer quand elle ne fait qu'arranger, car il n'est pas donné à l'homme

¹²⁴ Voltaire, « Imagination », *Encyclopédie*, *op. cit.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.*

de se faire des idées, il ne peut que les modifier¹²⁷. » C'est là que réside la capacité créatrice du poète, voire même son génie : ses sens lui fournissent la matière première qui s'imprègne dans sa mémoire, puis son imagination active, guidée par son raisonnement, combine les idées de manière à susciter l'invention de nouveaux possibles. Toutefois, l'imagination active présente certains risques : « Non incompatible avec les opérations rationnelles, elle n'en est pas pour autant totalement contrôlée par la raison¹²⁸. » Cette faculté que Voltaire place à la source du génie est dépeinte comme un don de Dieu, puisqu'elle n'est pas à proprement parler volontaire, mais bien attribuée à chacun avec plus ou moins de force. Si le poète peut guider son imagination active en recourant à son entendement, celle-ci peut aussi l'enivrer de chimères trop éloignées d'une nature qui doit demeurer la source primordiale de toute poésie, puisque la beauté procède ultimement des sens. L'imagination est, en ce sens, une faculté utile au poète, elle est la source du génie ; mais il doit s'en méfier et la solliciter avec parcimonie, puisqu'en elle résident aussi les dangers de l'enthousiasme :

Dans tous les arts la belle *imagination* est toujours naturelle ; la fausse est celle qui assemble des objets incompatibles ; la bizarre peint des objets qui n'ont ni analogie, ni allégorie, ni vraisemblance ; comme des esprits qui se jettent à la tête dans leurs combats, des montagnes chargées d'arbres, qui tirent du canon dans le ciel, qui font une chaussée dans le cahos. Lucifer qui se transforme en crapaud ; un ange coupé en deux

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 656.

par un coup de canon, et dont les deux parties se rejoignent incontinent, etc. *L'imagination* forte approfondit les objets, la foible les effleure, la douce se repose dans des peintures agréables, l'ardente entasse images sur images, la sage est celle qui emploie avec choix tous ces différens caractères, mais qui admet très rarement le bizarre, et rejette toujours le faux¹²⁹.

Les allusions aux productions de l'imagination bizarre que renferme ce passage sont, en fait, des références directes au *Paradis perdu*, principalement au chant VI où Satan mène ses anges rebelles au combat contre les légions fidèles. Les anges ont recours à des *canons* durant le combat céleste, et toute la scène apparaît d'une honteuse invraisemblance aux yeux de Voltaire :

To what purpose these engines are brought in ? Since they cannot wound the Enemy, but only remove them from their places and make them tumble down. Indeed (if the expression may be forgiven) 'tis to play at nine-pins. And the very thing which is so dreadfully great on earth becomes very low and ridiculous in Heaven¹³⁰.

Cet amour classique pour le vrai et les choses naturelles montre bien le caractère désenchanté de l'esthétique de Voltaire. L'idée qu'il se fait de la poésie ne doit plus rien aux forces mystiques ni aux mystères obscurs du monde de Milton, qui demeurerait un monde enchanté. *Le Paradis perdu* n'est pas une œuvre de raison, mais bien de transfiguration : Milton use de son imagination pour offrir au lecteur une transcendance poétique, pour suggérer un sentiment du divin là où la raison humaine perd pied et éprouve son inaptitude à appréhender les forces invisibles à l'œuvre dans l'univers. Par

¹²⁹ Voltaire, « Imagination », *Encyclopédie*, op. cit.

¹³⁰ Voltaire, *Essay on Epick Poetry*, op. cit., p. 142.

opposition, la poésie de Voltaire doit se soumettre à l'autorité de la raison et donne à voir l'immanence des choses.

Toutefois, il convient de nuancer la pensée voltairienne : si l'écrivain fait de l'épopée de Milton une critique plutôt dure, son attitude se caractérise tout autant par le sens du compromis. Si Voltaire préfère la solide raison aux chimères d'une fiction débridée, il ne rejette pas cette dernière complètement. Il situe d'ailleurs le génie créateur dans l'imagination active et l'enthousiasme du poète peut — lorsqu'il n'excède pas les bornes qu'assignent une raison vigilante et un goût pour le beau qui a été cultivé par la fréquentation des meilleurs auteurs — rehausser agréablement la poésie à la faveur d'une saine fiction, conçue en harmonie avec la nature :

Il consiste dans un dosage délicat de raison et d'enthousiasme, ce dernier doit « ne causer que de légères secousses qui ne fassent que donner au cerveau un peu plus d'activité », sans détruire la raison qui « consiste à voir toujours les choses comme elles sont¹³¹ ».

Toutefois, bien qu'il admette un *dosage délicat* d'enthousiasme dans l'œuvre poétique, son rejet de l'extravagance demeure catégorique : manifestation exemplaire de mauvais goût, celle-ci est le négatif de la raison et, à ce titre, se dresse contre le goût français. Certes, tout en évitant l'extravagance, le poète peut s'abandonner parfois aux menus soubresauts de son imaginaire :

¹³¹ Annie Becq, *op. cit.*, p. 699. Becq cite l'article « Enthousiasme » de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique*.

Le philosophe associe souvent le fabuleux à la notion péjorative de « bizarre ». Cependant, il ne proscriit pas son emploi dans l'épopée ; il condamne seulement son extravagance, et demande son ajustement aux aspirations de la raison¹³².

Voltaire dénonce ainsi l'usage à outrance du fabuleux mais, en même temps, en excuse les étrangetés au nom de la beauté de la forme poétique¹³³ et prétend que « le merveilleux même doit être sage ; il faut qu'il conserve un air de vraisemblance, et qu'il soit traité avec goût¹³⁴. » Tout en condamnant les égarements de la raison, il loue l'élévation poétique qui se hisse au-dessus de la condition humaine dès lors que le lecteur peut s'identifier à la scène et y apercevoir une expression véritable de la nature. Voltaire fait ainsi l'éloge d'un passage du *Paradis perdu* où Milton dépeint le jardin d'Éden et le couple d'amoureux que forment Adam et Ève dans leur plus pure innocence. Le passage, bien qu'empreint d'un merveilleux chrétien étranger aux réalités de la condition humaine, traite de sentiments universels comme la pureté, l'innocence et l'amour. Milton les élève au-delà du réel, mais ils demeurent reconnaissables, humains :

The pictures he draws of it are naked as the persons he speaks of, and as venerable. He removes with a chaste hand the veil which covers every where else the enjoyments of that passion. There is softness, tenderness and warmth without lasciviousness ; the poet transports himself and us into that state of innocent happiness in which Adam and Eve continued for a short time : he soars not above human, but

¹³² Julie Boch, *op. cit.*, p. 507.

¹³³ Jean Gillet, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁴ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, *op. cit.*, p. 359.

above corrupt nature, and as there is no instance of such love, there is none of such poetry¹³⁵.

L'esthétique voltairienne procède d'une lucidité désenchantée, forte et bien affirmée, mais nuancée et souriante : c'est sans doute dans cette recherche de l'équilibre, du juste et du vrai, que Voltaire se démarque le plus de l'esthétique miltonienne du *Paradis perdu*, alors que cette dernière exalte la démesure, l'excès et le vertige d'un monde enchanté où la quête de transcendance précède tout souci de vraisemblance.

L'ÉPOPÉE DÉISTE

Voltaire travaille à sa propre épopée au cours de la période où il découvre le *Paradis perdu* : ce poème a pour titre *La Henriade*. Sa rédaction s'échelonne sur quelques années et plusieurs éditions différentes témoignent d'une écriture en constante évolution. La première paraît en 1722 et cette version initiale se transforme à chaque édition subséquente, surtout au cours du séjour du poète en Angleterre où il fait la découverte du *Paradis perdu* :

En 1728 il a donné à son texte une couleur bien différente de celle des éditions précédentes, et la lecture attentive du *Paradis perdu*, contemporaine de la préparation de cette édition a sans doute joué un rôle dans la création de ce qui va être, à très peu de choses près, la version définitive de la *Henriade*¹³⁶.

¹³⁵ Voltaire, *Essay on Epick Poetry*, op. cit., p. 133.

¹³⁶ Jean Gillet, op. cit., p. 43.

Voltaire donne un souffle de liberté particulier à son édition de 1728, une liberté qui n'est pas sans rappeler le libéralisme particulier à l'Angleterre, qui distingue cette dernière fortement du climat politique et religieux de la France de 1728. Le poète dédicace son édition à la reine d'Angleterre, en y précisant lui-même l'inspiration plus libérale de ce nouveau ton :

Your Majesty will find in this book bold impartial truth,
morality unsustained with superstition, a spirit of liberty
equally abhorrent of rebellion and of tyranny¹³⁷.

Cette attitude n'est pas sans rappeler les écrits de Milton lui-même, qui fut secrétaire de Cromwell durant la révolution puritaine du siècle précédent, se disant lui-même un révolutionnaire, présentant son *Paradis perdu* comme un récit de la liberté humaine où Dieu crée les hommes et les anges libres de choisir leur destin. Cette attitude choque la sensibilité française, comme en témoigne la réaction de l'écrivain Mathieu Marais, ami de Pierre Bayle, qui fut outré de voir, sous la plume de Voltaire, pareille complaisance envers « l'ennemi héréditaire, protestant et révolutionnaire, bourreau de ses rois¹³⁸ ». *Le Paradis perdu* de Milton illustre une conception magnifiée de la liberté, alors que le poète présente les anges et l'homme investis d'une absolue liberté de choix, et par la chute de Satan ainsi que celle d'Adam et Ève, le poète met en scène un récit où, d'une part, la

¹³⁷ Voltaire, *La Henriade*, in *The complete works of Voltaire*, éd. O. R. Taylor, Genève, 1970, t. II, p. 295.

¹³⁸ Cité par O. R. Taylor, in Voltaire, *La Henriade*, op. cit., p. 71.

liberté est offerte par un Dieu charitable et où, d'autre part, le choix de la désobéissance conduit à un châtement des plus horribles. Le personnage de Satan, en revendiquant son autonomie face à un Dieu dit tyrannique, trouve des échos auprès de la sensibilité déiste de Voltaire :

Je veux aimer ce Dieu, je cherche en lui mon père :
On me montre un tyran que nous devons haïr¹³⁹.

Voltaire esquisse l'idéal d'un Dieu paternel et dénonce ainsi, tout comme le Satan miltonien, l'oppression religieuse. Dans *La Henriade*, cet idéal d'une divinité libératrice est fortement exprimé, surtout au chant VII, dans des passages au ton déiste, voire même anticlérical :

Un juge incorruptible y rassemble à ses pieds
Ces immortels esprits que son souffle a créés :
C'est cet être infini qu'on sert et qu'on ignore.
Sous des noms différents le monde entier l'adore¹⁴⁰.

Le Dieu de *La Henriade* est un Dieu adoré sous « différents noms » ; aussi juge-t-il les hommes non pas en fonction de leur obéissance aux règles de l'Église ou de certains préceptes inculqués par des hommes, mais plutôt en fonction de leur qualité morale :

Il grave en tous les cœurs la loi de la nature,
Seule à jamais la même, et seule toujours pure.
Sur cette loi, sans doute, il juge les païens ;
Et, si leur cœur fut juste, ils ont été chrétiens¹⁴¹.

¹³⁹ Voltaire, *Épître à Uranie*, in *Œuvres complètes*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier, 1877-1882, 52 vol., t. IX, p. 359.

¹⁴⁰ Voltaire, *La Henriade*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

Entre *Le Paradis perdu* et *La Henriade*, les points de convergence sont donc nombreux lorsqu'il est question de liberté, mais la discussion poétique centrale semble se construire à même leurs différences dans le traitement de l'espace. En effet, *Le Paradis perdu* est l'une des dernières grandes épopées de l'époque baroque et la capacité de Milton à représenter le grandiose ne lui attire guère d'éloges de la part de Voltaire. Celui-ci, on l'a vu, rejette ce type d'extravagance pompeuse. En revanche, le philosophe exploite aussi les jeux d'espace et de démesure dans sa *Henriade*, cherchant à obtenir un effet non pas d'extravagance, mais d'isolement dans l'infini. Gillet propose un rapprochement entre l'esthétique poétique de Milton et l'architecture chrétienne :

L'espace du *Paradis perdu* est semblable à celui d'une grande cathédrale baroque : complexe et sinueux, il n'en est pas moins structuré par l'unité et la puissance de Dieu. Il peut être à la fois immense, l'œil se perdant dans les perspectives apparemment illimitées, et en même temps resserrer autour de son foyer central¹⁴².

C'est justement ce *foyer central* qui fait défaut à l'œuvre de Voltaire. Le sentiment d'unité évoqué par le grandiose baroque est déconstruit dans la *Henriade*, réduit en une notion abstraite d'un infini si grand qu'il devient une multitude d'espaces restreints, isolés les uns des autres :

Au-delà de leurs cours [des astres], et loin dans cet espace
Où la matière nage, et que Dieu seul embrasse,
Sont les soleils sans nombre, et des mondes sans fin¹⁴³.

¹⁴² Jean Gillet, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴³ Voltaire, *La Henriade*, *op. cit.*, p. 61-62.

L'immensité de l'univers miltonien est circonscrite par l'infinie lumière divine : « à cet espace plein et structuré s'oppose l'espace vide de la *Henriade*¹⁴⁴. » L'univers scientifique voltairien, quoique créé par un Dieu, n'est plus qu'un vaste espace délaissé de tout soin divin et régi par les lois de la physique. Le caractère déiste de l'épopée de Voltaire se manifeste dans cet imaginaire newtonien, mais aussi dans l'influence qu'exerce le goût rococo : « Tout l'oppose à la forme baroque, et en particulier au poème de Milton. Le rococo est art de la petitesse ; le baroque vise au grandiose¹⁴⁵. » En effet, l'espace au sein de *La Henriade* oppose, à l'infini inatteignable, la singularité des espaces habités par l'homme : « Malgré la grandeur des distances parcourues – en rêve – par Henri, on aboutit à un au-delà dans lequel les Enfers ne sont qu'un monde parmi d'autres. L'action de l'épopée n'engage qu'une parcelle de l'univers¹⁴⁶ ».

En somme, l'esthétique voltairienne entre en opposition avec bien des éléments de l'épopée de Milton. Toutefois, si la raison ne doit pas céder à un imaginaire trop extravagant, le philosophe admet les limites de son raisonnement :

La raison a fait tort à la littérature comme la religion. Elle l'a décharnée. Plus de prédictions, d'oracles, de dieux, de magiciens, de géants, de monstres, de chérubins, d'héroïnes. La raison seule ne peut faire un poème épique¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Jean Gillet, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁷ Voltaire, *Notebooks*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Ulla Kölvig, Oxford, Voltaire Foundation, 1968, t. LXXXI, p. 517.

Pour concilier la raison et l'imaginaire épique, Voltaire situe sa *Henriade* dans un monde fantasmagorique qui, en fait, se révèle n'être qu'un rêve : « Pour Milton, les plus audacieuses imaginations de son poème reflètent une grandiose vérité ; pour Voltaire, cette part du rêve et de l'imagination reste un aimable jeu¹⁴⁸. » Fidèle à son héritage, doublement marqué par l'univers du salon féminin et par une éducation jésuite, Voltaire accorde une importance cruciale à la notion de jeu au sein de son esthétique, alors que, dans son combat pour la rationalité, le philosophe rappelle qu'« on peut détruire les objets de la crédulité, mais non ceux du plaisir¹⁴⁹ ». De même, Julie Boch souligne l'importance qu'accorde Voltaire autant au jeu esthétique qu'à la raison dans son œuvre de critique littéraire et dans sa *Henriade*, et commente : « Le plaisir, associé à la vérité ; c'est sans doute là, *in fine*, une des clefs de l'esthétique voltairienne, comme elle était celle du goût de Fontenelle¹⁵⁰. »

¹⁴⁸ Jean Gillet, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁹ Voltaire, article « Fable », *Dictionnaire philosophique*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵⁰ Julie Boch, *op. cit.*, p. 511.

ADAPTATION DU *PARADIS PERDU* PAR DUPRÉ DE SAINT-MAUR (1729)

Voltaire introduit en France l'œuvre de Milton lorsque son *Essai*, traduit de l'anglais par Desfontaines, est publié en 1728. Dès lors se fait sentir le souhait d'une première traduction française du *Paradis perdu*. Le président Bouhier écrit d'ailleurs : « Il [Voltaire] fait un grand éloge du *Paradis perdu* de Milton et me fait regretter de ne pas savoir l'anglais¹⁵¹. » L'année suivante, en 1729, le nouvel engouement pour l'œuvre en France trouve satisfaction dans l'adaptation française de Nicolas-François Dupré de Saint-Maur (1695-1774).

En ce XVIII^e siècle où le désenchantement du monde transforme jusqu'à la sensibilité et aux mœurs, la traduction de l'épopée chrétienne proposée par Dupré atteste de cette indisposition française à souffrir la gravité qu'impose un thème religieux. Cette traduction en prose témoigne ainsi d'une perte du sublime et du sens de l'obscur, d'une réduction des extravagances poétiques et des chocs stylistiques nés de la dureté des termes, de leur dissonance et de leur étrangeté. Dupré de Saint-Maur procède, entre autres, à un retrait systématique des références païennes, et censure les passages dont le

¹⁵¹ 24 juillet 1728, cité par Émile Audra, *L'influence française dans l'œuvre de Pope*, Paris, Champion, 1931, p. 106.

ton trop empreint de sentiments religieux lui semble choquant. À la lourdeur baroque et à l'obscurité mystique, Dupré substitue l'élégance et la légèreté d'une lecture claire et plaisante : le traducteur réduit ainsi le poème de Milton aux normes classiques, adaptant l'œuvre au goût d'une France de plus en plus moderne. Pour ce faire, le traducteur oppose *fidélité* à *littéralité* : de manière à faire honneur à l'œuvre, Dupré se permet plusieurs libertés interprétatives, abandonnant le souci d'exactitude au profit de la recherche d'un style au goût du jour¹⁵².

Par exemple, la traduction de la scène de l'Invocation de la Muse au Chant I, malgré une relative fidélité, ne permet plus de retrouver la gravité de ton et la tension poétique miltoniennes¹⁵³ :

Texte original

Traduction de Dupré

Of Man's First Disobedience, and the Fruit Of that Forbidden Tree, whose mortal taste Brought Death into the World, and all our woe With loss of Eden, till one greater Man Restore us, and regain the blissful Seat Sing Heav'nly Muse, that on the secret top Of Oreb, or of Sinai, didst inspire That Shepherd, who first taught the chosen Seed	Je chante la désobéissance du premier homme, et les funestes effets du fruit défendu, la perte d'un Paradis, et le mal et la mort trionphant sur la terre jusqu'à ce qu'un Dieu homme vienne juger les nations et nous rétablisse dans le séjour bienheureux. Divin génie, enfant du très-Haut, descendez des sommets solitaires d'Horeb et de Sinaï, où vous inspirâtes le
---	---

¹⁵² Cette attitude face à la traduction est commune à l'Âge classique, alors que le travail du traducteur est perçu comme un exercice créateur, et non pas de simple transcripteur ; j'aborde cette tendance plus loin dans ce chapitre. Voir Roger Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968.

¹⁵³ L'édition utilisée pour citer les passages traduits par Dupré de Saint-Maur est imprimée à Limoge par M. Ardent frères, en 1853.

In the Beginning how the Heav'ns and
 Earth
 Rose out of Chaos : Or if Sion's Hill
 Delight thee more, and Siloa's Brook
 that flowd
 Fast by the Oracles of God ; I thence
 Invoke thy aid to my adventurous Song,
 That with no middle flight intends to
 soar
 Above th'Aonian Mount, while it persues
 Things unattempted yet in Prose or
 Rime
 (MILTON : Livre I, vers 1 à 16)

berger qui, le premier, apprit à la
 race choisie comment le Ciel et la
 terre sortirent du chaos ; ou si
 vous obéissez davantage la
 montagne de Sion et les claires
 fontaines de Siloé, qui coulent
 près des lieux où l'Éternel
 rendait ses oracles, c'est de là
 que j'attends votre assistance.
 Mes chants s'élevant hardiment
 au-dessus du mont d'Aonie
 embrasseront des choses qui
 n'ont point encore été tentées ni
 en prose, ni en vers.
 (DUPRÉ : p. 16)

L'allure miltonienne s'estompe au profit d'un ton français : la force du sublime, des contrastes percutants et l'obscurité d'une syntaxe déconstruite laissent place à un récit lisse, doux et souple, dont la lecture s'accomplit avec aisance. La narration demeure sensiblement la même, mais la poétique du texte original disparaît presque complètement, si bien que l'on ne ressent plus la présence de Milton dans l'œuvre. Chez lui, ce passage est constitué d'une longue phrase, formée de 16 vers dont la syntaxe sinueuse et complexe ne respecte nullement l'anglais ; Dupré la subdivise, la rend conforme à la syntaxe française. Il ajoute « Je chante » au début du poème en guise de correction à la forme déstabilisante élaborée par Milton : Dupré coupe ainsi le rythme, réduit à néant l'inversion stylistique des vers 1 à 6 et rompt l'élan tragique au profit d'une inscription de l'*incipit* dans la tradition classique de l'épopée. Là où la plume de Milton se libère des contraintes linguistiques, Dupré réaffirme la primauté des règles

strictes d'une langue classique et d'une syntaxe exemplaire, renonçant à l'effet stylistique miltonien né de l'étrangeté du verbe. Milton parvient à susciter un effet de grandeur incompréhensible, ses libertés syntaxiques et lexicales suggérant un sens mystérieux, celui d'un texte mystique dont les secrets demandent à être décryptés. En revanche, Dupré donne à lire une prose classique et moderne, absolument dénuée de mystère ; rien à décrypter pour le lecteur ici, au contraire, une lecture aisée et claire s'offre à lui.

Un second point qui appelle le commentaire est le refus déclaré de mélanger paganisme et christianisme, si bien que Dupré rend la « Muse » par « Divin Génie, enfant du très-Haut », substitution qui retire au poème toute valeur de la comparaison avec l'épopée païenne. De plus, le passage « descendez des sommets solitaires » ne trouve aucun équivalent dans le texte original. Maladroitement, suggérer cette descente s'oppose au mouvement ascendant du poème, ascension culminant au vers « That with no middle flight intends to soar », dont la litote « with no middle flight » n'a d'ailleurs pas été traduite. Voltaire, dans sa *Henriade*, avait lui aussi refusé un tel mélange d'éléments païens lors de la traditionnelle invocation de la muse en ouverture de son épopée. En lieu et place, Voltaire y invoquait la Vérité religieuse :

Descends du haut des Cieux, auguste Vérité¹⁵⁴ !

¹⁵⁴ Voltaire, *La Henriade*, *op. cit.*, p. 7.

Chez Milton, tout comme chez Boileau et les Anciens de la Querelle, la référence intertextuelle païenne marque une aspiration à imiter pour mieux surpasser, c'est-à-dire à imiter la richesse poétique de la littérature antique tout en l'employant, non plus pour dépeindre de *faux dieux*, mais plutôt pour révéler des Vérités par l'entremise de l'allégorie. Selon Boileau, les auteurs de l'Antiquité comme Homère ont atteint une perfection plastique dans leur art, mais leur récit était aussi faux que la fiction qu'ils employaient à la raconter, n'ayant pu connaître les Vérités de la religion chrétienne. Les partisans des Anciens, quant à eux, jouissent de la révélation chrétienne, ce qui leur permet non seulement de percer le voile des allégories païennes, mais aussi d'imiter les auteurs antiques en usant de leurs fables tout en les dépassant dans les vérités exprimées par les voies de l'allégorie. Toutefois, même déjà chez les partisans des Anciens se manifestait, lors de la Querelle, un certain malaise dès lors que s'entremêlaient fable païenne et merveilleux chrétien :

Opérant ainsi une distinction entre la religion païenne et sa représentation mythologique, les Anciens prirent la défense de cette dernière en arguant de sa fécondité littéraire, raison d'être de l'art poétique, et en dénonçant le scandale du discours moderne, qui compromettait dans l'univers imaginaire de la poésie la vérité de la religion révélée. Outre que la fable païenne offre des images plus vives et plus nombreuses que le merveilleux chrétien, la notion même que recouvre ce dernier est erronée, dans la mesure où elle associe un concept qui renvoie à la fiction, donc au mensonge, et une religion qui est la seule vraie¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Julie Boch, *op. cit.*, p. 114.

Sur cette base, le caractère composite du *Paradis perdu* est donc éliminé par Dupré, qui remplace toute référence païenne par une image chrétienne, évitant mélanges et malaises chez son lecteur sensible à de telles attentions.

La traduction de la scène où Milton décrit Satan et l'Enfer, à son éveil sur le lac de feu, multiplie les métamorphoses, alors que Dupré cherche à rendre le texte plus lisse et, de ce fait, plus conforme aux règles classiques et au goût français :

Texte original

Traduction de Dupré

Nine times the Space that measures Day
and Night
To mortal men, he with his horrid crew
Lay vanquisht, rousing in the fiery Gulf
Confounded though immortal : But his
doom
Reserv'd him to more wrath ; for now
the thought
Both of lost happiness and lasting pain
Torments him ; round he throws his
baleful eyes
That witness'd huge affliction and
dismay
Mixt with obdurate pride and steadfast
hate :
At once as far as Angels ken he views
The dismal Situation waste and wild
A Dungeon horrible, on all sides round
As one great Furnace flam'd, yet from
those flames
No light, but rather darkness visible
Serv'd onely to discover sights of woe,
Regions of sorrow, dull shades, where
peace
And rest can never dwell, hope never
comes
That comes to all ; but torture without
end

Privé de sentiments, il roula
pendant neuf jours au gré des
vagues de feu avec son
abominable armée. Comment
tant de maux ne l'ont-ils point
anéanti ? La fureur céleste lui
conserva l'immortalité pour prix
de ses forfaits. Il revient à lui et
l'horreur le saisit. Le passé
l'afflige, l'avenir le désespère. Il
promène partout ses yeux
étincelants. On lit dans son
funeste regard la tristesse, la
confusion, l'orgueil et la haine.
Sa vue perçante, telle que les
anges la possèdent, embrasse
tout d'un coup ce lieu maudit,
affreux, épouvantable. Les
flammas en font une fournaise,
mais elles n'y produisent
aucune lumière. Elles
répandent seulement une
obscur lueur, qui ne sert qu'à
découvrir un abîme de misère,
des régions de tristesse, des
ombres lugubres, eux que la
paix et le repos n'habiteront
jamais. L'espérance ne s'y

Still urges, and the fiery Deluge, fed
With ever-burning Sulphur unconsum'd
(MILTON : Livre I, vers 50 à 69)

trouve point, elle qui se trouve
partout.
(DUPRÉ : p. 17)

Encore une fois, la différence essentielle réside dans le ton employé, ce ton anglais si sombre et si percutant. La version de Dupré instaure, au contraire, une distance entre le lecteur et le récit, assurant ainsi l'exercice d'un regard éloigné sur la réalité terrible dépeinte par Milton. Dans l'extrait original, l'Enfer est suggéré avec violence et mystère : l'oxymore frappant « darkness visible », Dupré le rend par « obscure lueur », pâle figure de substitution inspirée de l'« obscure clarté » cornélienne et qui n'en saisit malheureusement ni le caractère sublime, ni le subtil jeu sémantique. L'expression « he throws his [...] eyes » voit la brutalité du moment atténuée, et de cette subtilité tragique, il ne reste que la faible description visuelle : « il promène ses yeux ». Certaines formes particulièrement elliptiques sont déployées : ainsi, « Baleful eyes » produit deux expressions, « ses yeux étincelants » et « son regard funeste ». La vigueur de la concision est perdue, le rythme rompu. Cette attitude didactique est source de redondances chez Dupré : le passage « Comment tant de maux [...] prix de ses forfaits » témoigne d'une nette volonté d'améliorer la lisibilité du texte par la paraphrase explicative. Il en résulte cependant une évidente dilution de la tension poétique. Puis, tandis que le vers 54 n'est pas traduit, Dupré s'accorde la liberté de résumer

« Nine times the Space that measures Day and Night » simplement par « neuf jours » ; la clarté d'une telle adaptation procure à l'écriture une aisance telle qu'elle ne requiert plus l'effort de lecture exigé par l'original. La lecture de l'adaptation est harmonieuse, sans heurt : avec Milton, le lecteur est précipité dans un paysage tourmenté et infernal, alors qu'avec Dupré, il assiste simplement, avec sérénité et en sécurité, à un spectacle visuel d'une agréable richesse poétique.

Il convient toutefois de mettre en contexte les choix poétiques qu'effectue Dupré de Saint-Maur. En effet, les théories dominantes de la traduction à l'Âge classique sont en parfait accord avec ces choix, comme le rappelle Roger Zuber dans *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique* :

En 1658, Antoine Le Maistre, qui ne renonçait pas aux ambitions artistiques de sa jeunesse, découvrait une formule habile, qui respectait, chez les interprètes, leur orgueil d'écrivains : « Il faut que nos traductions, pour estre parfaites, paroissent comme d'autres originaux, et comme une nouvelle production : et qu'elles fassent demander aux lecteurs si les ouvrages qu'on a traduits sont aussi beaux que ces traductions. » La beauté d'une création libre lui paraissait légitime, et il fallait que le traducteur produisît comme de son propre fonds. Ne voyait-on pas qu'on servait ainsi l'auteur original, puisque cette beauté même permettait d'attirer l'attention sur lui¹⁵⁶ ?

Il n'en va donc pas d'un renoncement, de la part de Dupré, à un quelconque respect envers l'original de Milton, ni même d'une complaisance face aux imprécisions que son adaptation présente : tout au contraire, il en va d'une tradition classique où le souci du

¹⁵⁶ Roger Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 146-147.

lectorat occupe une place majeure, où le traducteur se doit de s'efforcer à rendre l'original de manière à respecter le goût de ses contemporains, à s'y adapter. Aussi la conception classique de la traduction s'ouvre-t-elle sur sa valeur créatrice, l'adaptation se voulant une œuvre en elle-même. « Tout sujet déjà traité et du domaine public deviendra vôtre, si vous ne vous traînez pas honteusement dans l'ornière frayée, si vous n'allez pas, copiste platement consciencieux, vous évertuer à rendre syllabe pour syllabe¹⁵⁷ », écrivait ainsi le poète latin Horace dans son *Art poétique*, et le précepte que formule ce vers constitue l'une des références primordiales à partir desquelles s'élabore, aux XVII^e et XVIII^e siècles, la conception française de la traduction. En se refusant à un respect scrupuleux de la lettre des textes sources, une telle conception fait moins de la traduction une technique qu'un art dont la liberté trouve sa justification dans le souci de plaire au lecteur. Il résulte de ce privilège accordé à la réception des œuvres un idéal rhétorique et littéraire qui, suivant l'expression consacrée, fait des traductions de l'Âge classique autant de « belles infidèles » où les frontières entre traduction et création tendent à s'abolir. À ce titre, le travail des traducteurs du siècle des Lumières devait favoriser l'acclimatation des œuvres étrangères.

¹⁵⁷ Horace, *Œuvres complètes d'Horace*, Mesnil-sur-l'Estrée, Didot fr., 1855, p. 174.

La traduction tant attendue de Dupré en 1729 rencontre donc, malgré ses faiblesses et son peu d'exactitude, un franc succès en France et ce, pendant plus d'un siècle¹⁵⁸. Les critiques qualifient sa prose d'élégante ; mais les vers de Milton sont qualifiés, quant à eux, de tout sauf d'élégants... Ce compliment ambigu s'avère très révélateur de la réception réservée à l'ouvrage et du goût français de l'époque, sans compter qu'il témoigne, au surplus, de divergences profondes avec l'original. Dupré a épuré l'épopée miltonienne de sa tension et de sa vigueur, et n'a su reproduire ni les sonorités, ni la véhémence du ton. L'indice le plus révélateur de l'excellente réception de l'adaptation de Dupré demeure toutefois ses multiples rééditions, jusqu'au XIX^e siècle, parues malgré les nombreuses traductions concurrentes qui verront le jour au fil du siècle¹⁵⁹. De plus, les contemporains de Dupré n'ont, à l'égard de son style, qu'éloges et louanges :

Les Français qui ignorent la langue anglaise doivent donc beaucoup à l'illustre traducteur, qui leur découvre un trésor caché pour eux, qui leur présente un excellent poème avec toute sa beauté ; Milton est heureux d'avoir un traducteur qui sans faire profession d'être poète, a dans l'imagination le feu d'un génie né pour la poésie ; fidèle interprète, il a copié trait pour trait son modèle, et ce n'est pas le seul corps de Milton qu'il a peint, c'est son âme, et pour traduire ainsi, il a fallu qu'il ait eu l'esprit de l'auteur¹⁶⁰.

¹⁵⁸ William Riley Parker, *Milton : A Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 666.

¹⁵⁹ William Riley Parker, *op. cit.*, p. 666.

¹⁶⁰ [Bougeant], *Les Mémoires de Trévoux*, août 1730, article LXXVII, p. 1423 : Gillet, *op. cit.*, p. 128-129.

Des Essarts rapporte des éloges encore plus éloquents de la part de la *Bibliothèque française* :

Rendons justice au traducteur si estimable par sa politesse et par ses talents : ce qu'on peut dire de moins avantageux; c'est qu'il a fait voir, par cette traduction que notre langue peut atteindre l'énergie et le sublime de la langue anglaise [...] Partout on sent qu'il y a un poète, une imagination forte et vive qui anime la prose de Dupré¹⁶¹.

Le *Journal littéraire* s'exprime avec plus de retenue, mais approuve la version :

La Française nous paraît généralement parlant élégante quoique faible et peu fidèle en plusieurs endroits, défaut qui paraîtra très excusable à ceux qui savent combien un poème tel que le *Paradis perdu* de Milton est difficile à traduire¹⁶².

Cette *élégance* dont Dupré fait preuve procure à son adaptation un succès témoignant du goût français au siècle des Lumières, et montre, malgré la dynamique de *désenchantement* du monde qui dépouille l'œuvre de sa richesse quasi-mystique, qu'une telle version de l'épopée miltonienne convenait de toute évidence au lectorat français de 1730.

¹⁶¹ *Bibliothèque française*, 1731, citée par N. Des Essarts, *Les siècles littéraires de la France*, Paris, Chez l'Auteur, 1801, t. XV, p. 2 : Gillet, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶² *Journal littéraire*, Paris, 1729, t. XIV, p. 362 : Gillet, *op. cit.*, p. 129.

*Par quelque chemin que je fuis, il
aboutit à l'Enfer ; moi-même je suis
l'Enfer ; dans l'abîme le plus profond
est au-dedans de moi un plus profond
abîme qui, large ouvert, menace sans
cesse de me dévorer ; auprès de ce
gouffre, l'Enfer où je souffre me semble
un ciel.*

– Satan¹⁶³

CHATEAUBRIAND : UNE RHÉTORIQUE DU MYSTÈRE ET DU SUBLIME RENOUVELÉE

UN POÈME « CALQUÉ À LA VITRE »

Plus d'un siècle après l'adaptation de Dupré, l'épopée de Milton paraît à nouveau en France, en 1836, traduite par l'écrivain romantique François René de Chateaubriand. Débutée au cours de son exil en Angleterre¹⁶⁴, la version de Chateaubriand se veut le fruit d'un intense et laborieux travail, comme il se plaît à le répéter

¹⁶³ John Milton, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁴ Il est intéressant de noter que Chateaubriand découvre *Le Paradis perdu* dans des circonstances similaires à Voltaire, c'est-à-dire lors d'un exil politique.

tout au long de ses *Remarques*. Il se dit consciencieux et méticuleux, des qualités qu'il n'attribue cependant guère aux traducteurs qui l'ont précédé : en effet, il leur reproche d'innombrables ajouts et omissions, altérations inappropriées. L'écrivain romantique propose alors une rigoureuse traduction prosaïque *mot-à-mot*, c'est-à-dire « une traduction littérale dans toute la force du terme [...], une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux¹⁶⁵. » Effacement du traducteur, transparence du texte : Chateaubriand fait preuve d'un humble dévouement dans sa rédaction, tentant d'y transposer le texte de Milton dans l'intégralité de son verbe poétique.

Chateaubriand renoue avec l'obscurité du texte anglais, rejetant l'élégance classique de Dupré et de plusieurs autres traducteurs. La rhétorique du mystère est ainsi réhabilitée, comme en témoigne Chateaubriand lui-même à l'occasion de ses *Remarques* :

Vers la fin du dernier discours qu'Adam tient à Ève pour l'engager à ne pas aller seule au travail, il règne beaucoup d'obscurité ; mais je pense que cette obscurité est ici un grand art du poète. Adam est troublé ; un pressentiment l'avertit ; il ne sait presque plus ce qu'il dit : il y a quelque chose qui fait frémir dans ces ténèbres étendues tout à coup sur les pensées du premier homme prêt à accorder la permission fatale qui doit le perdre, lui et sa race¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Tiré des *Remarques* de Chateaubriand : John Milton, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. I.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. III.

Mais ce projet visant à recréer le mystère de Milton dans la langue française ne s'exécute pas sans heurts ; Chateaubriand se bute à une langue anglaise réinventée par le poète, et doit trancher entre *clarté* et *fidélité* :

Souvent, en relisant mes pages j'ai cru les trouver obscures ou traînantes : j'ai essayé de faire mieux. Lorsque la période a été debout *élégante* ou *claire*, au lieu de *Milton*, je n'ai rencontré que *Bitaubé* ; ma prose lucide n'était plus qu'une prose commune ou artificielle, telle qu'on en trouve dans tous les écrits communs du genre classique : je suis revenu à ma première traduction. Quand l'obscurité a été invincible, je l'ai laissée : à travers cette obscurité on sentira encore le dieu¹⁶⁷.

La poésie, pour Chateaubriand, peut tirer sa source d'une inspiration divine, d'une vaticination sibylline où un dieu sensible se dissimule sous des vers mystérieux : l'obscurité miltonienne prend alors tout son sens pour le poète avide d'un *enthousiasme* renouvelé, porté par le souvenir de l'origine étymologique du terme et animé par un retour au concept d'*en-theos* – celui de divinité intérieure. Au siècle des Lumières, la notion d'enthousiasme invitait davantage à craindre une perte des facultés de discernement rationnel, prélude au déchaînement des passions et aux agitations du corps et de l'esprit comme le fanatisme et la démence. Dans son *Dictionnaire philosophique*, Voltaire définit l'enthousiasme comme une « émotion d'entrailles, agitation intérieure » :

les Grecs inventèrent-ils ce mot pour exprimer les secousses qu'on éprouve dans les nerfs, la dilatation et le resserrement des intestins, les violentes contractions du cœur, le cours précipité de ces esprits de feu qui montent des entrailles au

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. IV

cerveau quand on est vivement affecté ? Ou bien donna-t-on d'abord le nom d'*enthousiasme*, de troubles des entrailles, aux contorsions de cette Pythie qui, sur le trépied de Delphes, recevait l'esprit d'Apollon par un endroit qui ne semble être fait que pour recevoir des corps¹⁶⁸.

La référence à l'oracle grec, auquel une divinité octroie les pouvoirs de la prophétie, fait écho à la conception de l'enthousiasme qui sera celle de Chateaubriand, pour qui le poète, lorsqu'il est habité du souffle divin, joue le rôle, en quelque sorte, de messager.

Chez Chateaubriand, cette dimension transcendante accordée au mystère et à l'obscurité poétique procède, à l'évidence, d'un esprit de réenchancement du monde, d'un monde dans lequel, à nouveau, des forces invisibles sont à l'œuvre. L'instrument par excellence d'un retour à la rhétorique de l'obscurité demeure, pour Chateaubriand, la traduction littérale ; or, il en va d'un sacrifice de la rigueur syntaxique. Par exemple, pour décrire le palais infernal, le poète écrit : « [...] many a row / Of starry lamps [...] / [...] Yielded light / As from a sky [...] »¹⁶⁹ ; Chateaubriand, lui, rend ces vers par « Plusieurs rangs de lampes étoilées [...] émanent la lumière comme un firmament¹⁷⁰. » Le verbe *émaner* subit un transfert de régime par imitation de l'anglais, et le traducteur s'en défend : « Or je sais qu'*émaner*, en français, n'est pas un verbe actif : un firmament

¹⁶⁸ Voltaire, article « Enthousiasme » du *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres de Voltaire*, éd. M. Beuchot, Paris, Werdet et Lequien fils, 1829, t. XIX.

¹⁶⁹ Livre I, vers 727 à 730 dans John Milton, *Paradise Lost* (1667), New York, Oxford University Press, 2005.

¹⁷⁰ John Milton, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. 19.

n'émane pas de la lumière, la lumière émane d'un firmament ; mais traduisez ainsi, que devient l'image ? Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue anglaise [...] ¹⁷¹ ». Cependant, même la traduction littérale comporte ses lacunes ; le mystère du poème épique de Milton est particulièrement fécond dans sa plasticité, l'essence du texte ne se trouvant pas seulement dans le sens de ses mots, mais dans leurs sonorités, les images évoquées, le rythme. Pour que sa traduction puisse rendre le plus justement possible la tonalité miltonienne, Chateaubriand substitue par endroit à la fidélité littérale une fidélité poétique. Dès lors la nouvelle traduction se permet nombre de libertés sémantiques au profit d'un respect de la qualité plastique du texte : par exemple, l'expression « peerless light » est traduite par « lumière de perle », ce qui étonne plusieurs critiques ¹⁷². En s'éloignant du sens original, Chateaubriand conserve la consonance et produit un effet d'équivalence esthétique. Il en va de même pour l'expression « grim idol », qu'il rend par « idole grimée ». Le vers « Hurling defiance towards the Vault of Heav'n ¹⁷³ » devient « Hurlant un défi à la voûte du ciel », plutôt que le faible, mais littérale, « jetant un défi ». Privilégiant d'emblée le sens strict de chaque mot mais procédant aussi à d'habiles reconstitutions

¹⁷¹ *Remarques* : John Milton, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. IV.

¹⁷² *Ibid.*, p. 607.

¹⁷³ Livre I, vers 669 dans John Milton, *Paradise Lost*, *op. cit.*

consonantiques et rythmiques, Chateaubriand cherche à maintenir le ton crépusculaire de l'œuvre originale.

À rebours de l'esprit de désenchantement qui dominait la période d'avant la Révolution, l'écrivain romantique réhabilite la rhétorique du sublime si puissante chez Milton. C'est que, dans l'intervalle, l'esthétique des Lumières s'était éloignée de l'héritage classique tel que l'incarnait Boileau lors de sa traduction du *Traité du Sublime* de Longin, en 1674, au profit d'un ensemble de notions valorisant l'énergie, l'enthousiasme ou encore le sublime. En regard de cette évolution, la pensée d'Edmund Burke devait jouer un rôle considérable, comme le souligne Antoine Compagnon, qui rappelle la définition que donnait le philosophe anglais du sublime :

Premier théoricien de la contre-révolution, il fut dans sa jeunesse l'un des inventeurs de la notion romantique du sublime. Il associait alors le sublime à l'horreur : « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger ; c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du *sublime* ; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir¹⁷⁴. »

Le sublime tel que théorisé par Burke se trouve dans les choses hideuses, effrayantes : la laideur et le pathétique jouent un rôle prépondérant dans l'effet esthétique recherché, alors que dans la tradition classique, le poète devait, tout au contraire, élever sa plume

¹⁷⁴ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 69, cité par Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 111.

au-dessus de telles bassesses grotesques et répugnantes pour atteindre le Beau idéal, un sublime plaisant né de la justesse des règles couplée à l'élan d'un génie créateur raisonnable :

Le *delectare*, qui demeure indissociable du *movere* chez Longin, est évacué chez Burke au profit du seul *movere*, excitant « une tension anormale et de violentes émotions nerveuses ». C'est ce que le Beau ne saurait produire, dépendant de la *smoothness* [du lisse], de la douceur, d'une « constitution délicate, sans apparence notoire de force » et défini comme étant « l'amour, entendu comme satisfaction qui naît de [sa] contemplation ». Alors que, dans l'expérience du sublime, « il y a quelque chose de si contraignant (*overruling*) dans tout ce qui inspire la crainte, dans tout ce qui appartient même de loin à la terreur, que rien d'autre ne peut se maintenir en leur présence. Les qualités de la beauté sont alors mortes et sans effet¹⁷⁵ ».

Passé de beauté parfaite à terreur exaltée, le sublime que cultive la prose de Chateaubriand distingue avec éclat sa traduction de celle d'un Dupré, pour qui un respect tout en finesse des règles classiques avait davantage rapproché l'ouvrage des « effets merveilleux d'un style simple¹⁷⁶ » préconisés par Boileau. L'émotion sublime, si féconde sous la plume de Milton et que Chateaubriand revitalise dans sa traduction, prolonge les aspirations de Diderot, celles qui lui font souhaiter un art régénéré, libéré des minuties superficielles, ressource à même l'énergie profonde du génie créateur :

Une rupture violente, propre à mener au chaos ou plutôt à dévoiler, sous les masques rassurants des constructions équilibrées d'une civilisation, la fondamentale précarité des êtres, est singulièrement propice à la libération de l'énergie géniale, être paradoxal qui exige pour se manifester les

¹⁷⁵ Marie Lise Laquerre, *op. cit.*, p. 121-122 : Laquerre cite Edmund Burke, *op. cit.*, p. 112, 181, 139, 165 et 202.

¹⁷⁶ Roger Zuber, *op. cit.*, p. 410.

conditions favorables à sa destruction, être dont l'existence même, explosion et éclatement, est tissé de sa propre mort¹⁷⁷.

Cette quête d'un primitivisme viscéral chez Diderot en appelle au jaillissement poétique d'une énergie primordiale et, dans le même ordre d'idées que le sublime de Burke, ce n'est pas simplement dans un dynamisme des formes poétiques que se réalise le nouvel objectif esthétique, mais davantage par la confrontation avec l'objet terrible, la menace éveillant en chacun ce *flux vital destructeur*, cette pulsion inhérente à toute vie confrontée à sa propre mortalité.

Contrairement à d'autres traducteurs tels que Dupré, Chateaubriand tient à distance le souci d'agrémenter le récit en procurant au lecteur un spectacle qu'atténue l'éloignement du regard : l'écrivain romantique revitalise plutôt l'énergie poétique de Milton et parvient, à bien des égards, à rendre en français des émotions percutantes – sublimes – analogues à celles que suscite le texte original. C'est au moyen d'une langue réinventée que Chateaubriand parvient à reconstituer l'essence du sublime miltonien du Chant II :

Texte original

Thus roving on
In confus'd march forlorn, th' adventrous
Bands
With shuddring horror pale, and eyes agast
View'd first thir lamentable lot, and found
No rest : through many a dark and drearie
Vaile

Traduction de Chateaubriand

Ainsi errantes dans leur marche
confuse et abandonnée, les bandes
aventureuses, pâles et frissonnant
d'horreur, les yeux hagards, voient
pour la première fois leur lamentable
lot, et ne trouvent point de repos ;
elles traversent maintes vallées

¹⁷⁷ Annie Becq, *op. cit.*, p. 726.

They pass'd, and many a Region dolorous,
 O're many a Frozen, many a Fierie Alpe,
 Rocks, Caves, Lakes, Fens, Bogs, Dens, and
 shades of death,
 A Universe of death, which God by curse
 Created evil, for evil only good,
 Where all life dies, death lives, and nature
 breeds,
 Perverse, all monstrous, all prodigious
 things,
 Abominable, inutterable, and worse
 Then Fables yet have feign'd, or fear
 conceiv'd,
 Gorgons and Hydras, and Chimeras dire.
 (MILTON : Livre II, vers 614 à 628)

sombres et désertes, maintes régions
 douloureuses par-dessus maintes
 Alpes de glace et maintes Alpes de
 feu : rocs, grottes, lacs, mares,
 gouffres, antres et ombres de mort ;
 univers de mort, que Dieu dans sa
 malédiction créa mauvais, bon pour le
 mal seulement; univers où toute vie
 meurt, où toute mort vit; où la nature
 perverse engendre des choses
 monstrueuses, des choses prodi-
 gieuses, abominables, inexprimables,
 pires que ce que la Fable inventa ou
 la frayeur conçut : Gorgones et
 Hydres et Chimères effroyables.
 (CHATEAUBRIAND : p. 38)

Pour conserver la force d'impact du vers miltonien, Chateaubriand doit forcer la langue, entre autres en usant d'archaïsmes : ainsi le mot répété « many » est rendu par l'ancien terme français « maintes », procurant une traduction littérale et, à la fois, conservant le rythme et la sonorité¹⁷⁸. Le passage du vers à la prose se fait avec austérité et dépouillement, afin de préserver le dynamisme : le vers monosyllabique « Rocks, Caves, Lakes, Fens, Bogs, Dens and shades of death », Chateaubriand le traduit par « Rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres et ombres de mort. » En retranchant les articles, le traducteur reproduit la dureté de la description et commente son travail ainsi : « Le passage rendu de cette manière produit des effets d'harmonie semblables ; mais, j'en conviens, c'est un peu aux dépens

¹⁷⁸ *Remarques* : John Milton, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. IV.

de la syntaxe¹⁷⁹. » La fidélité littérale et poétique de Chateaubriand fait fi des normes classiques, mais permet au lecteur de ressentir le mystère et le sublime miltoniens, de vivre l'expérience esthétique percutante de l'œuvre originale.

Une certaine corrélation entre *révolution politique* et *liberté linguistique* s'observe chez Chateaubriand dans sa rupture avec le classicisme. Dans son *Essai sur la littérature anglaise*, l'écrivain romantique suggère ainsi des parallèles entre l'Angleterre de Milton et le climat politique régnant dans sa France postrévolutionnaire :

Milton a écrit, comme moi, dans un temps de révolution et dans des idées qui sont à présent celles de notre siècle : il m'a donc été plus facile de garder ces tours que les anciens traducteurs n'ont pas osé hasarder¹⁸⁰.

Tout comme Milton avait réinventé l'anglais par de nombreux néologismes et archaïsmes, Chateaubriand adopte la même liberté d'écriture. Il emploie des néologismes tels que « emparadisé » et « enténébrer », et traduit littéralement certains termes négatifs inventés par Milton tels que « insouillé » pour « undefiled » et « décréer » pour « uncreate ». Le traducteur opte pour l'emploi d'archaïsmes, lorsque ceux-ci procurent à la fois littéralité et respect de la consonance, comme l'ancien verbe « solacier » pour

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, Paris, J. Vermot, 1860, p. 484.

« to solace », ou encore « fruitage » pour « frutage¹⁸¹ ». Gillet commente cette liberté chez Chateaubriand :

Comme sa compréhension du poème, sa traduction est transformée par le fait révolutionnaire. C'est dire que le texte de Chateaubriand a lui-même quelque chose de révolutionnaire, et participe du même esprit de liberté. Chateaubriand semble ici tout proche de certains romantiques qui ont aussi lié affranchissement de la langue à l'affranchissement politique de la révolution¹⁸².

Si le besoin d'affranchissement se fait sentir, c'est que la France est elle-même en plein changement, et que la littérature se renouvelle : « [...] après la Révolution et sa violence sublime, comme Stendhal devait le rappeler dans *Racine et Shakespeare* en 1823, on n'était plus disposé à accepter *la même littérature* qu'en 1780¹⁸³. » Mais cette nouvelle disposition n'a pas assuré la bonne réception de l'ouvrage : Chateaubriand ne reçoit pas les mêmes éloges de ses contemporains que ceux que Dupré avait reçus des siens. La critique « l'accuse de torturer indûment¹⁸⁴ » la langue par un abus de néologismes et d'archaïsmes : « Chemin faisant, M. de Chateaubriand multiplie les barbarismes avec une insouciance et une prodigalité qui tiennent du délire [...] ¹⁸⁵ ». Mais c'est justement en empruntant ce chemin que le traducteur parvient à réhabiliter cette rhétorique de l'obscurité et du sublime, si agissante sous la

¹⁸¹ Gillet dresse une liste plus exhaustive des néologismes et archaïsmes utilisés par Chateaubriand : voir Gillet, *op. cit.*, p. 605.

¹⁸² *Ibid.*, p. 603.

¹⁸³ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Éd. Kimé, 1994, p. 39, cité par Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸⁴ Jean Gillet, *op. cit.*, p. 605.

¹⁸⁵ Gustave Planche, *Portraits littéraires*, Paris, Werdet, 1836, t. II, p. 179.

plume de Milton. La critique française se butte à l'étrangeté de la langue ; cependant, celle-ci « ne contient rien que la critique anglaise n'ait souvent signalé¹⁸⁶. » Tout comme John Milton à son époque et dans le même esprit de recherche d'une esthétique au service du mystère et du sublime, « Chateaubriand s'exprime avec une magistrale liberté, recherche toujours l'expression la plus vigoureuse, brusquant la langue avec désinvolture et autorité¹⁸⁷. » Il parvient ainsi à faire revivre l'épopée chrétienne de Milton dans la France de l'après-Révolution, « une société fatiguée de Guillotine et de Néant¹⁸⁸ », un univers désenchanté par la raison :

Le mouvement esthétique lancé par Chateaubriand contre la tradition classique fut à ses débuts ardemment religieux, comblant le désir moderne – ou antimoderne – de sacré, de surnaturel et de transcendance, occupant un terrain laissé vierge depuis 1789¹⁸⁹.

Cette vacance du religieux où tout sens du sacré semble s'être dissous, Chateaubriand la comble, non par un retour au monde d'autrefois balayé par la Révolution, mais plutôt par la commémoration d'un passé à jamais disparu, par laquelle le terrible sentiment de la perte devient source d'un réenchancement intérieur, d'une expérience subjective où, grâce à l'élévation du *pathos*, se redéploient les charmes de ce qui fut, mais ne sera plus.

¹⁸⁶ Jean Gillet, *op. cit.*, p. 606.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 611.

¹⁸⁸ Barbey d'Aurevilly, *Les prophètes du passé*, p. 110, cité par Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁸⁹ Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 111.

SATAN ET LE PÉCHÉ ORIGINEL : LES REVERS DE LA LIBERTÉ CHRÉTIENNE

« Mieux vaut régner dans l'Enfer que servir dans le Ciel¹⁹⁰. »

Telles furent les paroles du Satan de Milton, à la suite de sa rébellion contre Dieu. C'est que, la liberté, sous toutes ses formes, porte en elle son prix, son fardeau et sa part de tyrannie.

Le polémiste républicain John Milton — qui fut, rappelons-le, le secrétaire de Cromwell lors de la révolution anglaise du XVII^e siècle — donne vie à un Satan en mal de liberté dans son épopée chrétienne, *Le Paradis perdu*. Ce poème, c'est la fable du péché originel, où Adam et Ève succombèrent à un Satan tentateur et goutèrent au fruit défendu, condamnant l'humanité tout entière par leur désobéissance première. Récit de la Genèse, mais aussi récit de liberté : Milton en fait un plaidoyer pour la liberté de conscience individuelle de l'homme devant Dieu. Il y soutient la thèse du libre arbitre, selon laquelle Dieu créa l'homme libre de choisir de faire le bien ou le mal, puisqu'il ne peut être vraiment vertueux que s'il dispose du pouvoir de choisir le mal. Le péché originel du *Paradis perdu* de Milton procède donc d'une liberté fondamentale, source à la fois de tous les vices et de toutes les vertus.

¹⁹⁰ John Milton, *Le Paradis perdu* [1667], trad. Chateaubriand [1836], Paris, Renault, 1861, p. 50.

C'est dans la France postrévolutionnaire que Chateaubriand traduit, critique et imite le *Paradis perdu* de Milton. Mais si le jeune aristocrate catholique est touché par l'œuvre, il n'en ressent pas moins une ambiguïté face à son auteur, symbole d'une ancienne Angleterre révolutionnaire, adversaire acharné du papisme et républicain engagé. Chateaubriand cherche toutefois à raviver la flamme du christianisme dans une France secouée par la Révolution et, pour ce faire, il n'hésite pas à puiser dans les ressources poétiques, morales et théologiques du *Paradis perdu*, les mobilisant au profit d'une idéologie de la contre-révolution. Mais si Chateaubriand emploie ponctuellement la fable du péché originel telle que l'a illustrée le *Paradis perdu* pour nourrir une propagande contre-révolutionnaire, véritable quête d'une liberté disparue, que révèle alors cette transtextualité sur la nature de la liberté si chère à Chateaubriand ? Comment la notion de désenchantement devient-elle intrinsèquement liée à l'absence, à ce sentiment nostalgique de perte d'une ancestrale liberté consacrée ? Pour tenter de répondre à cette question sur laquelle nous souhaiterions conclure ce parcours, nous proposons en premier lieu d'observer la critique du *Paradis perdu* à laquelle se livre Chateaubriand dans *Le Génie du christianisme*, alors que celui-ci semble négliger l'exactitude des remarques pour mieux exprimer une sensibilité religieuse catholique, témoignant ainsi du sentiment d'une liberté fondamentalement liée au malheur. Puis,

nous observerons comment Chateaubriand use d'une rhétorique de l'assimilation où s'amalgament symboles révolutionnaires et archétypes sataniques, conférant ainsi une dimension politique au mythe du péché originel, pour mieux se désoler de la perte d'un idéal de liberté aristocratique et pleurer une France désormais placée sous le joug d'un Satan démocrate.

UNE LIBERTÉ FONDAMENTALEMENT LIÉE AU MALHEUR

La première manifestation de la liberté humaine fut celle du péché originel, source de tous les vices. Enfin, c'est la voie qu'emprunte Chateaubriand lorsqu'il rédige son ouvrage apologétique, *Le Génie du christianisme*, en accord avec l'esprit de Pascal. L'écrivain y commente le *Paradis perdu* de Milton, mais ses analyses comportent quelques négligences et imprécisions... « C'est plus de son génie que de son savoir qu'on est curieux, c'est de la beauté et non de la vérité qu'on cherchera dans son ouvrage », en disait Joubert¹⁹¹. « Et, en ce qui concerne le *Paradis perdu*, nous dit Jean Gillet à son tour, il arrive que Chateaubriand fasse bon marché de la vérité¹⁹². »

Tout d'abord, dans ses commentaires sur la Genèse du *Paradis perdu*, Chateaubriand se permet quelques libertés en attribuant à

¹⁹¹ Agénor Bardoux, « Madame de Beaumont », in *Revue des deux mondes*, Paris, A. Quentin, 1^{er} novembre 1883, t. LX, p. 292.

¹⁹² Jean Gillet, *op. cit.*, p. 561.

Ève un caractère que rien, dans l'œuvre, ne permet d'attester. Il dépeint une Ève déjà perdue par vanité — et ce, avant même que le fruit défendu n'eût été goûté : « communicative et séduisante, elle a même un léger degré de coquetterie, [...] un peu indiscreète et amante de paroles¹⁹³. » « Cette belle créature, qui se croit invincible en raison même de sa faiblesse, ne sait pas qu'un seul mot peut la subjuguier¹⁹⁴. » Chateaubriand brosse le portrait générique d'une femme dont la nature même est celle de la faiblesse : « Telles femmes pendant la Révolution ont donné des preuves multipliées d'héroïsme, et leur vertu est venue depuis s'échouer contre un bal, une parure, une fête¹⁹⁵. » Après que la première femme eut goûté le fruit défendu, elle avoue, on le sait, son terrible crime à Adam. Celui-ci doit choisir s'il la rejoint dans la perdition ou s'il résiste à la tentation. Chateaubriand commente la scène ainsi : « D'un côté, [si Adam] désobéit, il devient sujet à la mort ; de l'autre, s'il reste fidèle, il garde son immortalité mais perd sa compagne, désormais condamnée au tombeau. Il peut refuser le fruit, mais peut-il vivre sans Ève ? Le combat n'est pas long : tout un monde est sacrifié à l'amour¹⁹⁶. » Ce résumé est bien sommaire — et inexact. Adam commet le crime par amour pour Ève, certes, mais c'est au terme d'un ardent combat

¹⁹³ Chateaubriand, *Le Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret, 1803, p. 169.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 149.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 150.

intérieur et d'une longue réflexion qui s'étend sur plus de 100 vers¹⁹⁷. Son choix est donc mûrement réfléchi, et non précipité par le chagrin de l'amour. L'Adam de Milton n'est pas victime de sa propre faiblesse de caractère, mais bien coupable d'un choix fautif. C'est en toute connaissance de cause qu'il opte pour la désobéissance, renforçant l'idée du libre arbitre. Chateaubriand semble ici mettre l'accent non pas sur la révolte d'Adam et Ève, mais sur leur malheur, sur la faiblesse tragique de leur nature.

Après avoir commis le péché originel, Adam et Ève sont sommés de paraître devant Dieu et leur châtiment est prononcé. Chateaubriand, dans le *Génie*, résume la scène en insistant sur un couple écrasé sous le repentir et la prière : « Il se prosterne et élève un cœur et une voix humiliés, [...] ces premiers soupirs d'un cœur contrit, [...] ces larmes qui touchent Dieu lui-même (tant a de puissance la première prière de l'homme repentant et malheureux¹⁹⁸ !) » Chateaubriand exalte un *Paradis perdu* tout d'humilité et de contrition. Mais la religion du *Paradis perdu* ne relève guère d'un tel lyrisme pénitent et d'un sentiment de soumission absolue, bien au contraire. Milton garde à l'homme une dignité troublante même dans la disgrâce la plus complète. Bien que repentants, Adam et Ève se tiennent debout devant Dieu pour

¹⁹⁷ Plus précisément les vers 887 à 996 du chant IX.

¹⁹⁸ Chateaubriand, *Le Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, op. cit., p. 151-152.

recevoir le châtement de leur désobéissance et conservent un noble maintien malgré leur basse condition : « Thus they, in lowliest plight, repentant stood / [...] Yet their port / Not of mean suiters; nor important less / Seemed their petition¹⁹⁹ [...] ». Cette nuance entre l'œuvre originale de Milton et la critique qu'en fait Chateaubriand porte les marques d'une sensibilité religieuse au diapason d'une idéologie de la soumission, une sensibilité toute catholique gênée par le ton désinvolte de la liberté miltonienne.

Mais avant même que le péché originel n'eût été commis, une menace planait sur l'Éden d'Adam et Ève, alors que Satan manigançait leur chute. Chateaubriand commente le chant ainsi :

Milton a eu l'art d'y placer l'esprit des ténèbres, comme une grande ombre. L'ange rebelle épie les deux époux ; il apprend de leur bouche le fatal secret ; il se réjouit de leur malheur à venir, et toute cette peinture de la félicité de nos pères n'est réellement que le premier pas vers d'affreuses calamités²⁰⁰.

Satan n'est pas ici dépeint comme instigateur de la rébellion, mais plutôt comme une « grande ombre », un « malheur à venir ». Chateaubriand dépeint un *Paradis perdu* où la tragédie semble promise au genre humain, où, même avant le péché originel, l'avenir aurait été tracé par une providence mystérieuse : « L'homme, quoi qu'il fasse, est condamné au malheur, et le péché originel est accomplissement de cette destinée²⁰¹ », remarque Jean Gillet.

¹⁹⁹ *Paradise lost*, chant XI, vers 1-10.

²⁰⁰ Chateaubriand, *Le Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, op. cit., p. 170.

²⁰¹ Jean Gillet, op. cit., p. 569.

Si, pour Milton, Adam et Ève font librement un choix coupable, chez Chateaubriand, ils sont davantage victimes du malheur inhérent à leur nature. Le plaidoyer en faveur du libre arbitre de Milton laisse alors place à une exaltation du malheur, qui n'est pas sans rappeler un fatalisme néo-augustinien, où seule la grâce divine, et non les choix de l'individu, détermine le salut de l'âme. Et si Chateaubriand conçoit la liberté de l'homme comme fondamentalement perdue, c'est qu'il semble incapable de concevoir la vie sans sa part de malheur. Ainsi affirme-t-il à ce propos dans le *Génie* : « Deux liqueurs sont mêlées dans la coupe de la vie, l'une douce et l'autre amère, mais outre l'amertume de la seconde, il y a encore la lie que les deux liqueurs déposent également au fond du vase²⁰². »

L'IDÉAL D'UNE LIBERTÉ ARISTOCRATIQUE

Au fil de ses œuvres, Chateaubriand n'a jamais caché ses emprunts à l'imaginaire infernal du *Paradis perdu*, surtout dans la rédaction de son épopée chrétienne *Les Martyrs*, comme il l'observe dans ses *Remarques*²⁰³. Mais ce qui est révélateur ici, ce n'est pas son choix généalogique, mais le rapprochement qu'il effectue entre le satanisme miltonien et les révolutionnaires français. Encore une fois,

²⁰² Chateaubriand, *Le Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, op. cit., p. 170.

²⁰³ Chateaubriand, *Les Martyrs*, in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1900, t. IV, p. 525.

l'œuvre du républicain Milton est employée à des fins de propagande contre-révolutionnaire, alors que Chateaubriand colore les actants de la Révolution de sombres reflets sataniques, révélant par la même occasion une vision de la liberté à l'antipode de Milton, celle d'un idéal monarchique et catholique.

Dans *Les Martyrs*, Chateaubriand dépeint un conseil démoniaque présidé par Satan, imitant le Pandémonium de Milton. Mais ce conseil infernal prend des allures d'assemblée révolutionnaire : le discours qu'y tient Satan, débutant par « Depuis que j'ai brisé le joug du tyran », n'est pas sans rappeler le discours jacobin, voire la *Marseillaise*. Mais à l'inverse du Pandémonium de Milton, ce sont le chaos et l'anarchie qui y règnent. L'imaginaire d'une plèbe terrifiante et incontrôlable, déchaînée par des orateurs infernaux, est un tableau récurrent chez Chateaubriand et il prend parfois une allure dantesque :

Aussitôt ces âmes, qui n'étaient plus gardées dans leurs bûchers, s'échappèrent des flammes et accoururent au conseil : elles traînaient avec elles quelque partie de leurs supplices : l'une son suaire embrasé, l'autre sa chape de plomb, celle-ci les glaçons qui pendaient à ses yeux remplis de larmes, celle-là les serpents dont elle était dévorée. Les affreux spectateurs d'un affreux sénat prenaient leur rang dans les tribunes brûlantes²⁰⁴.

Il est intéressant de mentionner que, dans *Les Martyrs*, Satan ne parvient pas à rétablir l'ordre au sein de son assemblée furieuse, les damnés effrayant le chef des démons lui-même... De même, lorsque

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 241.

Chateaubriand rédige ses *Mémoires d'outre-tombe*, le souvenir de l'Enfer de Milton domine certains bilans historiques qu'il dresse de la France révolutionnaire. Lorsqu'il prétend faire l'histoire du club des Cordeliers, c'est pour mieux l'assimiler à l'assemblée infernale et il nomme la salle du club « Pandémonium²⁰⁵ », référence directe au concile de Milton. Le poète met aussi en scène un Mirabeau qu'il assimile volontiers à Satan. Chateaubriand affirme, dans ses *Mémoires*, que l'homme aurait mis sa main sur son épaule lors d'une rencontre : « Je sens encore l'impression de cette main, comme si Satan m'eût touché de sa griffe de feu²⁰⁶. » Un peu plus tôt, il écrivait :

Quand il secouait sa crinière en regardant le peuple, il l'arrêtait ; quand il levait sa patte et montrait ses ongles, la plèbe courait furieuse. Au milieu de l'effroyable désordre d'une séance, je l'ai vu à la tribune, sombre, laid et immobile : il rappelait le chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion²⁰⁷.

Bref, le poète use ici d'une véritable rhétorique de l'assimilation, qu'il articule entre symboles révolutionnaires et archétypes sataniques. Mais que nous révèle alors une telle fusion des motifs ? En fonction d'une évidente mission de propagande contre-révolutionnaire, Chateaubriand affirme la sensibilité qui est sienne face à l'idée de liberté, à la fois revendiquée et menacée par la Terreur, une sensibilité postérieure au choc révolutionnaire où la plèbe furieuse devient pour lui l'emblème d'un projet de nivellement

²⁰⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 297.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 176.

social. Pour le poète légitimiste, la Terreur a transformé l'idée même de liberté : il nous dit d'ailleurs, dans ses *Remarques sur Les Martyrs*, qu'il a été le premier à « oser mettre les pauvres en enfer. [...] Avant la Révolution, nous dit-il, je n'aurais pas eu cette idée²⁰⁸. » Si John Milton soutenait une conception de la liberté fondée sur la conscience individuelle des hommes, l'ombre de la tyrannie était intérieure et procédait de cette même liberté, c'est-à-dire du pouvoir de choisir le mal et de s'aliéner par ce choix. La liberté d'un Chateaubriand, marqué par la Terreur, suppose, quant à elle, le maintien d'une hiérarchie dont est garante une monarchie légitime. La menace est donc extérieure : celle d'un monde « où les individus égalisés, serrés les uns contre les autres, se rétrécissent les uns les autres et sont tous menacés de perdre leur simple et pure identité, pour ne rien dire de leur âme. [...] Il craint d'être celui qui sonne le "couvre-feu" de la liberté²⁰⁹. » Si la tyrannie provient de l'extérieur, le malheur qui en découle, lui, est un fardeau tout intérieur : le sentiment de liberté est pour Chateaubriand un sentiment aristocratique, le bouillonnement sublime d'une âme nostalgique qui rappelle l'énergie des fureurs plébéiennes de la Révolution ou même encore ce Chaos primordial et tumultueux du *Paradis perdu*. Là où la liberté de Milton est le seul fait d'un choix, la liberté de Chateaubriand est irrévocablement perdue dans un passé lointain, son absence infligée durement à un

²⁰⁸ Chateaubriand, *Les Martyrs*, op. cit., p. 579.

²⁰⁹ Marc Fumaroli, *Chateaubriand : poésie et terreur*, Paris, Gallimard, 2006, p. 632.

poète aristocrate impuissant et condamné. Tocqueville exprimait un semblable sentiment aristocratique de la liberté : « Que manque-t-il à ceux-là pour rester libres ? Quoi ? Le goût même de l'être. Ne me demandez pas d'analyser ce goût sublime, il faut l'éprouver. Il entre de lui-même dans les grands cœurs que Dieu a préparés pour les recevoir ; il les remplit, il les enflamme. On doit renoncer à le faire comprendre aux êtres médiocres qui ne l'ont jamais ressenti²¹⁰. »

Cette quête de la liberté perdue animera Chateaubriand tout au long de sa vie, le conduira tantôt dans des luttes politiques acharnées, tantôt dans un isolement résigné. Marc Fumaroli a dit de la poésie du *Paradis perdu* qu'elle

révèle la nature du sceau satanique imprimé au fond du cœur de l'homme et qui pèse de tout son poids sur sa liberté. Elle met en œuvre un violent suspens moral inconnu à ce degré des Anciens : image inversée de la liberté laissée à l'homme de pencher du côté de son Ennemi, la liberté dont use et abuse l'Archange déchu est d'autant plus séduisante, troublante, contagieuse²¹¹.

Ce « violent suspens moral » que l'on retrouve dans le libre arbitre chanté par Milton, Chateaubriand en conserve l'ambiguïté et l'incertitude, y mêle de surcroît un fatalisme où l'inévitable malheur devient la figure emblématique d'une humanité condamnée. Pour Chateaubriand, il n'y a pas de liberté sans malheur, ni de vie sans tourment : « En dénudant le fond du cœur humain, en lui révélant l'abîme de sa liberté, en opposant le Christ à Satan, le christianisme

²¹⁰ Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, in *Œuvres complètes d'Alexis de Tocqueville*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, vol. 4, p. 248.

²¹¹ Marc Fumaroli, *Chateaubriand : poésie et terreur*, op. cit., p. 260.

a introduit un principe d'extrême inquiétude qui fait osciller la vie morale, comme elle rend instable la vie politique », remarque encore Fumaroli²¹². Cette instabilité politique, Chateaubriand en a souffert et l'a combattue. Sa quête d'une liberté aristocratique, vouée à l'échec, l'a conduit à l'exil tant politique qu'intime — incapable d'affirmer sa souveraineté dans le monde extérieur, soumis au joug de ses tourments intérieurs. En cela sans doute trouve-t-on des échos chez le Satan de Milton, porté par une émotion encore plus aliénante que l'Enfer lui-même : « [Satan] porte l'Enfer en lui et autour de lui ; il ne peut pas plus fuir l'Enfer d'un pas qu'il ne peut se fuir lui-même en changeant de place²¹³. » Contraint d'en constater l'échec, Chateaubriand confine la quête de sa liberté perdue aux seules frontières de l'âme, et la prison intérieure se transfigure, devient nouvel horizon inexploré, repli nostalgique sur le *Moi*. Le Satan miltonien se prêtait déjà à cette introspection douloureuse et à l'expression d'une sensibilité subjective tourmentée : « Par quelque chemin que je fuis, il aboutit à l'Enfer ; moi-même je suis l'Enfer ; dans l'abîme le plus profond est au-dedans de moi un plus profond abîme qui, large ouvert, menace sans cesse de me dévorer ; auprès de ce gouffre, l'Enfer où je souffre me semble un ciel²¹⁴. »

²¹² *Idem*.

²¹³ John Milton, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, *op. cit.*, p. 117.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

À la lumière des emplois qu'a faits Chateaubriand du *Paradis perdu* de Milton, de la critique qu'il en propose dans le *Génie du christianisme* tout comme de ses imitations dans *Les Martyrs* et les *Mémoires d'outre-tombe*, s'affirme une attitude ambiguë, oscillant entre la cruauté d'une liberté fondamentalement liée au malheur et la quête stérile d'un idéal de liberté aristocratique :

La liberté que le poème de Milton fait gloire à Dieu d'avoir laissée à Satan comme à Adam n'est certainement pas le principe d'un univers d'ordre, d'harmonie, de symétries, de sereines beautés et de stable bonheur. C'est un principe de radicale inquiétude. Elle introduit dans la création divine un ferment de désordre, de chaos, de malheur, de ruine, dont la tristesse se mêle inséparablement à la grandeur et à la sublimité du choix terrible laissé à l'homme²¹⁵.

S'il existe bel et bien un écho entre la conception que Milton se fait de la liberté et celle de Chateaubriand, leur proximité tient assurément au fait qu'elles ont partie liée au sublime et au terrifiant, à un univers « de désordre, de chaos » que seul peut appréhender le sentiment d'un monde enchanté.

²¹⁵ Marc Fumaroli, *Chateaubriand : poésie et terreur*, op. cit., p. 676.

Le fracas des bombes et la lueur des incendies nous rendent sourds et aveugles à un fait massif : des millions de fidèles de religions différentes vivent simplement côte à côte, en bonne intelligence, sans trop se préoccuper d'idéologie, ni de théologie. Mais cette paix est toujours précaire. C'est que la religion est aussi un pouvoir, et un pouvoir qui touche aux nerfs les plus sensibles de l'identité individuelle et collective. Et, en tant que telle, elle porte le conflit comme la nuée l'orage.

Élie Barnavi²¹⁶

CONCLUSION

Au Québec tout comme en France, la religion a depuis longtemps cessé de régir l'ordre public, la laïcité des États modernes occidentaux supposant la possibilité d'un monde désenchanté où l'autorité ne provient plus d'un au-delà conçu comme une référence unique, mais se construit en accord avec une raison fondée sur la multiplicité des réalités humaines. Du moins en va-t-il ainsi du projet démocratique de laïcité. Mais qu'en est-il réellement ? Existe-t-il

²¹⁶ Élie Barnavi, « Conflits et coexistence », essai présenté dans le cadre de l'exposition *Dieu(x)*, Musée de l'Europe, Bruxelles, 2010.

vraiment aujourd'hui une séparation absolue entre raison et sensibilité religieuse ? Notre conception rationnelle du monde s'est-elle affranchie, comme le souhaitait Voltaire, des dangers du fanatisme et de l'enthousiasme ? De toute évidence, la question religieuse n'a pas sombré dans l'oubli d'un monde révolu : il s'agit plutôt d'une place continuellement renégociée, oscillant entre la liberté individuelle de religion et l'espace public que celle-ci occupe. Élie Barnavi, historien et conseiller scientifique au Musée de l'Europe, tentait en 2010 de répondre à la question fondamentale : Mais qu'est-ce que la religion ?

Beaucoup de choses, trop de choses, en fait, pour qu'on puisse l'enfermer dans une définition unique : des croyances et des mythes, des pratiques et des institutions, des textes et des traditions, des lieux et des itinéraires, la cruauté du sacrifice et la consolation de la prière, la fraternité des fidèles et la guerre contre l'infidèle, des figures de dieux et de saints, de héros et de vilains. C'est aussi une structure de pouvoir, un réseau d'échanges, une grille d'interprétation du monde, un baume contre l'angoisse existentielle de l'individu et de la collectivité. C'est enfin un système symbolique, pourvoyeur de sens, d'espoir, de valeurs et d'identité, et c'est précisément pour cela que la religion produit autant de violence : ces choses-là sont assez importantes pour qu'elles valent la peine de tuer et de se faire tuer pour elles²¹⁷.

Les inquiétudes des philosophes des Lumières trouvent encore des échos aujourd'hui, alors que la religion exerce toujours un pouvoir certain de fascination, véritable point de convergence où s'organisent les préoccupations humaines les plus viscérales.

²¹⁷ Élie Barnavi, *op. cit.*

C'est à la faveur d'une intériorisation du sentiment religieux que le projet de laïcité étatique a vu le jour, les charmes d'une volonté spirituelle relevant désormais de l'expérience intime de l'individu, et non plus d'un assujettissement aux lois prescrites par le dogme. Lorsque Chateaubriand pleurait la dissolution d'un monde enchanté et de l'autorité religieuse qui le régissait, il entamait ce long processus d'individualisation de la religion par la subjectivité sensible, comme le soulignait à juste titre Philip Knee :

À l'époque où s'annonce la transparence du social, la ressemblance croissante des hommes et l'épuisement du religieux, Chateaubriand enveloppe les hommes d'un mystère, qui ne renvoie pas à un récit métaphysique auquel ils seraient soumis mais à l'absence et au besoin de celui-ci. La brisure de la tradition devient alors le ressort d'une idéalisation nouvelle : le sujet comme une énigme infinie pour lui-même²¹⁸.

Au siècle des Lumières, la notion de désenchantement se jumelle à celle de rationalité critique, alors que la marche de la modernité et la perte du religieux opèrent de concert. Les bouleversements scientifiques et philosophiques de l'Âge classique provoquent l'expulsion de l'*invisible* de la nature sensible, les théories sensualistes et empiristes indiquent un repliement sur les sens et, de ce fait, une nouvelle autonomie de l'ici-bas face à l'au-delà. Dès lors, la conception théogonique de l'univers sombre dans l'oubli et prévaut une conception cosmogonique en accord avec la science nouvelle. Ce

²¹⁸ Philip Knee, « Le sentiment de la perte : Rousseau et Chateaubriand », in *Rousseau et le romantisme*, dir. Philip Knee, Montmorency, Société internationale des Amis du Musée Jean-Jacques Rousseau (SIAM-JJR), coll. Lire Rousseau, 2011, n° 5, p. 99.

désenchantement du monde s'exprime fortement dans la littérature, comme le montrent particulièrement l'effacement graduel du genre épique et le désintéressement manifeste envers les motifs religieux, indissociables d'une parole du mystère et de l'obscurité, tout comme des sublimes extravagances poétiques constitutives d'une éloquence divine. *Le Paradis perdu* de John Milton, épopée baroque dont les élans poétiques sont au diapason d'une religiosité fervente, ne reçoit d'ailleurs point d'accueil chaleureux de la part de Voltaire : aussitôt le philosophe des Lumières met en garde contre les dangers d'un tel enthousiasme. Toutefois, le désenchantement voltairien ne suffit pas à repousser l'œuvre : le génie de son auteur sait plaire, même au bon sens et au bon goût de Voltaire.

Puis, Milton et ses aspirations religieuses parviennent enfin en France, mais non sans avoir subi les élégantes adaptations de Dupré de Saint-Maur. La modernité s'y affirme sous la plume de Dupré, alors que celui-ci remanie *Le Paradis perdu*, le transforme, à un tel point que le poème ne correspond plus à son contexte original de création, celui de la révolution anglaise de Milton, mais se plie désormais aux exigences classiques du bon sens et du bon goût. C'est grâce à cette fraîcheur élégante, mais empruntée, que *Le Paradis perdu* gagne le cœur des lecteurs français, témoignant ainsi de l'importance d'une rationalité aimable et souriante au cœur de la pensée classique.

Au lendemain de la Révolution, alors que s'opèrent des métamorphoses politiques profondes, la littérature permet d'observer un retour nostalgique vers une religiosité perdue : ainsi s'amorce un certain *réenchantement* du monde à la faveur d'un mouvement d'intériorisation du sentiment religieux. Mais la fin de l'Ancien Régime ne marque pas le retour du religieux, ni sa perte, mais bien sa transformation : là où le religieux, jadis, se prolongeait dans l'exercice de l'autorité politique et agissait à titre de seule référence sur laquelle s'édifiait la compréhension de l'univers, désormais, le voilà relégué à la sphère intime de l'individu, réduit au seul royaume du cœur, mais affranchi des contraintes externes de la raison. Jamais plus le religieux n'aura la même emprise sur la vie collective²¹⁹. Simultanément, le religieux gagne une force de résonance auprès de la subjectivité sensible, immense territoire nouvellement découvert au cours du XVIII^e siècle, puis exalté par les romantiques. En œuvrant au réenchantement du monde, Chateaubriand représente « [...] une nouvelle apologétique du christianisme qui défend la foi contre la raison en faisant appel à l'imagination et à l'émotion²²⁰. » Pour exprimer cet appel au réenchantement, l'écrivain romantique relate sa propre conversion en assujettissant la raison à la grandeur des émois intérieurs où se

²¹⁹ Marcel Gauchet, *Un monde désenchanté ?*, op. cit., p. 195.

²²⁰ Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, op. cit., p. 125.

révèle la foi : « Je suis devenu chrétien. Je n'ai point cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles, ma conviction est sortie du cœur : j'ai pleuré, et j'ai cru²²¹. » En ce sens, la traduction du *Paradis perdu* par Chateaubriand se veut en soi un geste antimoderne²²² : il réhabilite les motifs religieux de Milton pour mieux insuffler à la littérature française une esthétique du sublime miltonien, ce sublime si propice à provoquer les émois analogues à la foi.

Face à la beauté et à l'élégance classique de l'adaptation de Dupré, la traduction de Chateaubriand, un siècle plus tard, se démarque par sa rupture avec les exigences de la raison, témoignage indubitable d'un projet antimoderne. Déjà au XVIII^e siècle, « contre la tradition classique qui subordonne l'art à l'effort de rationalité, Diderot plaide pour une esthétique de l'énergie dégagée de toute justification théorique ou morale²²³ ». Toutefois, l'esthétique de l'énergie en faveur de laquelle plaide Diderot ne s'est jamais tant manifestée qu'au siècle suivant, dans l'entreprise de réenchancement du monde dont témoignent les traductions françaises du *Paradis perdu* et, plus généralement, l'œuvre de Chateaubriand. Affranchi des

²²¹ Chateaubriand, *Le Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret, 1803, p. 1282.

²²² Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 111.

²²³ Marie Lise Laquerre, *op. cit.*, p. 124-125.

contraintes de la rationalité classique, l'écrivain romantique semble ainsi apte à rendre le sublime miltonien, un sublime qui naît

[...] au cœur d'une nature impétueuse, rude et violente. Cette puissance emporte l'homme en plongeant dans les racines de son intimité et s'anéantit dans son émotion. Or, cet élan irrésistible qui ébranle l'homme jusqu'à l'arracher à lui-même, la seule beauté ne saurait y prétendre²²⁴.

À la notion de beauté, Laquerre oppose celle du sublime et c'est justement en regard de cette esthétique du sublime miltonien que s'observe, avec le plus d'éclat, le projet de réenchantement du monde, le sublime agissant à titre de symbole par excellence de la nouvelle subjectivité sensible au sein de laquelle le sentiment religieux émerge à nouveau, transformé. Les contemporains n'avaient pas manqué de l'observer ; ainsi,

Taine juge extraordinaire la renaissance chrétienne des débuts du XIX^e siècle : « Sauf les deux premiers siècles de notre ère, jamais le bourdonnement des songes métaphysiques ne fut si fort et continu ; jamais on n'eut plus d'inclination pour croire non sa raison, mais son cœur ; jamais on n'eut tant de goût pour le style abstrait et sublime qui fait de la raison la dupe du cœur²²⁵. »

Toutefois, si ces bouleversements esthétiques de la période postrévolutionnaire permettent à la foi de revenir à l'avant-scène des préoccupations intellectuelles, ils la relèguent en même temps au seul domaine de la subjectivité sensible, domaine auquel répond

²²⁴ *Ibid.*, p. 125.

²²⁵ Taine, *Les philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, Paris, Hachette, 1857, 3^e édition, p. 300, cité par Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 125-126.

désormais l'appel des écrivains du nouveau siècle à réenchanter le monde.

ANNEXE

POUR UNE SYNERGIE ENTRE L'ART ET LE SAVOIR

Michel Foucault a évoqué ce paradoxe de l'opposition entre le mouvement de sympathie d'un penseur face à son objet de recherche et la distanciation critique nécessaire à l'établissement d'une objectivité scientifique²²⁶. Todorov relève aussi cette dualité et prévient même d'un péril guettant la littérature, celui d'être étouffée par trop de méthode, de structure et d'outils de recherche²²⁷. Les deux penseurs proposent un retour vers l'œuvre par un mouvement de sympathie, son appréciation subjective, effectuant ainsi un retour à l'utilité première de la littérature, c'est-à-dire *émouvoir*. Antoine Compagnon, quant à lui, propose de réparer la cassure entre la forme et le sens²²⁸, annonçant aussi un rapprochement entre la théorie littéraire et la création. Edgar Morin résume cette idée de retour vers l'œuvre à l'occasion d'une conférence, « À propos des sept savoirs ». Avec l'intention de réunifier les savoirs, il suggère que la production de connaissance exige une distance avec l'objet d'étude, mais aussi

²²⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Flammarion et Cie, 1966.

²²⁷ Tzvetan Todorov, Catherine Portevin, *Devoirs et délices: une vie de passeur*, Paris, Seuil, 2002.

²²⁸ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

une appartenance commune²²⁹. La sensibilité du lecteur se révèle donc un outil d'investigation intellectuelle essentiel pour traiter d'un objet artistique, dont les composantes esthétiques recèlent un *autre* savoir.

Milton exploite ce pouvoir inhérent à l'art, assignant à la poésie la lourde tâche de transposer une Vérité divine dans un langage humain. Ainsi, le poète tente d'*exprimer l'inexprimable*, un au-delà mystique, récit d'une ère bien antérieure à l'Homme, par la poésie. Communiquer des Vérités « au-dessus de la pensée terrestre²³⁰ », il y parvient, à certains égards, grâce à une poétique de l'obscurité et du mystère. La poétique miltonienne produit une obscurité dont procède un *effet de savoir*, cette expérience d'une sensation mystique révélatrice de sens. Starobinski parle d'un caché qui fascine, de l'attrait de cet espace magique derrière le cachant²³¹. Le théoricien octroie un pouvoir à l'absence, à cet élément de mystère, insaisissable, fuyant, mais si intrigant. La profondeur du texte miltonien découle de cet art du mystère, si bien que le vers devient hermétique par endroits. C'est justement avec cet hermétisme que l'absence s'affirme dans toute sa force, là où la curiosité et la sensibilité du lecteur sont les plus interpellées et où cet *effet de savoir* parvient à son point culminant, procurant cette sensation d'un

²²⁹ Edgar Morin, *À propos des sept savoirs*, Nantes, Pleins feux, 2000.

²³⁰ John Milton, *Le Paradis perdu* [1667], trad. Chateaubriand [1836], Paris, Renault, 1861, p. 198.

²³¹ Jean Starobinski, *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, vol. 1.

savoir au-delà de la raison, que seule la sensibilité esthétique permet d'atteindre. Roland Mushat Frye, dans *Milton's imagery and the visual arts*, qualifie la sensibilité artistique de Milton de « synthetic imagination by which he transmuted knowledge into poetry²³² ». Ainsi, le théologien et professeur de littérature Frye attribue à la création artistique un pouvoir évocateur, mais aussi le pouvoir de transfert de la connaissance par sa transformation, ce qui nous porte à soutenir non seulement l'idée d'une synergie entre la création artistique et la transmission du savoir, mais aussi celle d'un pouvoir de transfiguration de la connaissance par l'art.

C'est suivant un tel souci de rapprochement entre *art* et *savoir* qu'une œuvre d'art fut créée dans le cadre de la recherche qui a conduit à la rédaction de ce mémoire. Le processus de création artistique a ainsi été employé à titre d'outil d'investigation intellectuelle et de complément à la transmission du savoir. Cette œuvre, reproduite à la suite de ce texte, résulte de réflexions sur le sublime miltonien tel qu'il s'exprime chez Chateaubriand, véritable sentiment d'une agonie intérieure où l'ultime cri retentit dans les échos d'un cœur meurtri, celui d'un poète soumis au joug de sa propre impuissance, nostalgie d'un monde perdu, à jamais désenchanté.

²³² Roland Mushat Frye, *Milton's imagery and the visual arts*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 347.

*The mind is its own place, and in itself
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven.
What matter where, if I be still the same,
And what I should be, all but less than he
Whom thunder hath made greater ? Here at least
We shall be free [...]*

– Satan, après la Chute²³³

²³³John Milton, *Paradise Lost*, op. cit., p. 9.



*Dans les entrailles
de la Liberté*

45 cm x 90 cm

Technique mixte (encre sur
toile, graphite et art digital)
par Vincent Godin-Filion

BIBLIOGRAPHIQUE

CORPUS

CHATEAUBRIAND, *Essai sur la littérature anglaise*, Paris, J. Vermot, 1860.

CHATEAUBRIAND, *Le Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret, 1803.

CHATEAUBRIAND, *Les Martyrs*, in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1900, t. IV.

CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

MILTON, John, *Le Paradis perdu* [1667], trad. Chateaubriand [1836], éd. Robert Ellrodt, Paris, Gallimard, 1995.

MILTON, John, *Le Paradis perdu* [1667], trad. Chateaubriand [1836], Paris, Renault, 1861, 284 p.

MILTON, John, *Le Paradis perdu* [1667], trad. Dupré de Saint-Maur [1729], Limoges, M. Ardent frères, 1853, 296 p.

MILTON, John, *Paradise Lost* [1667], éd. John A. Himes, New York, Dover Publications, 2005 [1898], 480 p.

MILTON, John, *Paradise Lost* [1667], New York, Oxford University Press, 2005, 374 p.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres de Voltaire*, éd. M. Beuchot, Paris, Werdet et Lequien fils, 1829, t. XIX.

VOLTAIRE, *Épître à Uranie*, in *Œuvres complètes*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier, 1877-1882, 52 vol., t. IX.

VOLTAIRE, *Essai sur la poésie épique*, in *Œuvres complètes*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier, 1877-1882, 52 vol., t. VIII.

VOLTAIRE, *Essay on Epick Poetry*, in *Voltaire's Essay on Epick Poetry. A study and an edition*, éd. Florence D. White, Albany, 1915, in-8°.

VOLTAIRE, *La Henriade*, in *The complete works of Voltaire*, éd. O. R. Taylor, Genève, 1970, t. II.

VOLTAIRE, *La philosophie de l'histoire*, 1765, éd. Catherine Volpillac-Auger, Genève, Slatkine, 1996 [1765].

VOLTAIRE, « Lettre d'Argental, 20 janv. 1766 », in *Correspondence*, éd. Theodore Besterman, Genève, Publications de l'Institut et musée Voltaire, 1953, vol. 60.

VOLTAIRE, *Notebooks*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Ulla Kølving, Oxford, Voltaire Foundation, 1968, t. LXXXI.

TEXTES AVANT 1900

BARDOUX, Agénor, « Madame de Beaumont », in *Revue des deux mondes*, Paris, A. Quentin, 1^{er} novembre 1883, t. LX.

BAYLE, Pierre, « Junon », in *Dictionnaire historique et critique* [1696], 5^e édition, Amsterdam, P. Brunel, 1740.

BAYLE, Pierre, *Pensées diverses sur la comète, édition critique avec une introduction et des notes, publiée par A. Pratt ; nouvelle édition mise à jour, avec un avertissement et des notes complémentaires* [1682], éd. Pierre Rétat, préf. A. Prat, Berkeley, University of California Press, 1984, 375 p.

BOSSU, *Traité du poème épique* [1675], Paris, 2^e édition, Pralard, 1676, t. I.

BOSSUET, *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin, pour expliquer la suite de la religion et les changements des Empires* [1681], *Œuvres*, Versailles, [s. n.], 1818.

[BOUGEANT], *Les Mémoires de Trévoux*, août 1730, article LXXVII, p. 1423.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1803], trad. E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, Vrin, 1973.

CALMET, Augustin, *Traité sur les apparitions d'esprits et sur les vampires et les revenants*, Senones, Chez Joseph Pariset, 1746.

CONSTANTIN DE MAGNY, Claude François, *Dissertation critique sur le Paradis perdu, poème héroïque de Milton*, Paris, Veuve Delaulne, 1729, 12 p.

DELAPORTE, P.-V., *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris, Retaux-Bray, 1891.

DES ESSARTS, Nicolas Toussaint Lemoyne, *Les siècles littéraires de la France : ou Nouveau dictionnaire, historique, critique, et bibliographique, de tous les écrivains français, morts et vivans, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Chez l'Auteur, 1801, t. XV.

Dictionnaire de Trévoux, édition lorraine, Nancy, chez Pierre Antoine, 1738-1742.

Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers de Diderot et D'Alembert*, Paris, Le Breton ; Durand ; Briasson et Michel-Antoine David, 1751-1772.

DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1770], Genève, Slatkine, 1967, 398 p.

FONTENELLE, *Sur la poésie* [1751], In *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1989, t. V.

HORACE, *Œuvres complètes d'Horace*, Mesnil-sur-l'Estrée, Didot fr., 1855.

HUET, Pierre-Daniel, *Lettre sur l'origine des romans*, Paris, 2^e édition, 1678.

LEBRUN, Pierre, *Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit les peuples et embarrassé les sçavants*, Rouen, G. Behourt, 1702.

LENGLET DUFRESNOY, Nicolas, *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les apparitions, les visions et les songes*, Avignon, [s. n.], 1751, 4 vols.

Mercure de France, Paris, décembre 1729.

NAUDÉ, Gabriel, *Apologie pour les grands hommes soupçonnés de magie, dernière édition*, Amsterdam, chez Jean-Frédéric Bernard, 1712.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, J.B. Coignard fils, 1688-1692, 4 vols.

PLANCHE, Gustave, *Portraits littéraires*, Paris, Werdet, 1836, t. II.

SAINT-ÉVREMOND, Charles de, *De la tragédie ancienne et moderne*, Londres, Desmaizeaux, 1705, t. IV, p. 172.

SAINT-ÉVREMOND, Charles de, « Sur les anciens » [1685], in *Œuvres en prose*, éd. René Ternois, Paris, S.T.F.M., 1966, t. III.

SAINT-HYACINTHE, S'Gravesande, de Joncourt, etc., *Journal littéraire*, La Haye, 1713-1722 et 1729-1736, 24 vol. in-12.

TAINE, *Les philosophes classiques du XIXe siècle en France*, Paris, Hachette, 1857, 3^e édition.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution*, in *Œuvres complètes d'Alexis de Tocqueville*, Paris, Michel Lévy frères, 1866.

OUVRAGES CRITIQUES

AUDRA, Émile, *L'influence française dans l'œuvre de Pope*, Paris, Champion, 1931, 650 p.

BABB, Lawrence, *The moral cosmos of Paradise Lost*, East Lansing, Michigan University Press, 1970, 166 p.

BARNAVI, Élie, « Conflits et coexistence », essai présenté dans le cadre de l'exposition *Dieu(x)*, Musée de l'Europe, Bruxelles, 2010.

BARRET-KRIEGEL, Blandine, *L'Histoire à l'Âge classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, t. II.

BERNIER, Marc André, « Chaos de l'histoire et conflits rhétoriques dans *Les Incas, ou la Destruction de l'Empire du Pérou* (1777) de Marmontel », in Frédéric CHARBONNEAU (dir.), *Histoire et conflits*, Québec, Presses de l'Université Laval (Cahiers du CIERL), 2007, p. 79-91.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

BOCH, Julie, *Les dieux désenchantés : la fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, Paris, H. Champion, 2002, 573 p.

BRISSON, Luc, *Introduction à la philosophie du mythe*, Paris, Vrin, Ed. 2, 1996, 243 p.

COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine, *Max Weber et l'histoire*, Paris, Presses d'Université de France, 1990.

Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles (CCPARDC), *Fonder l'avenir. Le temps de la conciliation. Rapport final intégral*, [En ligne], 2008, 310 p. <http://www.accommodements.qc.ca/documentation/rapports/rapport-final-integral-fr.pdf> (Page consultée le 1^{er} août 2010.)

COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, 464 p.

COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 189 p.

DELON, Michel, *Sciences de la nature et connaissance de soi au siècle des Lumières*, présentation de Marc André Bernier, Rimouski, Tangence, 2008, 101 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, 272 p.

DUMOUCHEL, Daniel, « Au-delà de la Querelle? Dubos et l'esthétique », in Marc André Bernier (dir.), *Parallèle des Anciens et des Modernes. Histoire, rhétorique et esthétique au siècle des Lumières*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2006, 213 p.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Flammarion et Cie, 1966, 400 p.

FRYE, Roland Mushat, *Milton's imagery and the visual arts*, Princeton, Princeton University Press, 1978, 260 p.

FUMAROLI, Marc, *Chateaubriand : poésie et terreur*, Paris, Gallimard, 2006, 779 p.

FUMAROLI, Marc, *L'école du silence, le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, collection Champs, 1995, 669 p.

GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, 306 p.

GAUCHET, Marcel, *Un monde désenchanté ?*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2004, 252 p.

GILLET, Jean, *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Publications de l'Université d'Orléans, 1975, 668 p.

GOULEMOT, Jean-Marie, « Démon, merveilles et philosophie à l'Âge classique », *Annales. Histoire, sciences sociales*, Paris, EHESS, nov.-déc. 1980, n° 6.

GOYET, Thérèse, « La mythologie et la conscience. Interrogations et réponses de Bossuet », in *La mythologie au XVII^e siècle*, 11^e colloque du C.M.R. tenu le 17 janvier 1981, Marseille, 1982.

HIMY, Armand, *John Milton. Pensée, mythe et structure dans le Paradis perdu*, Paris, Publications de l'Université de Lille III, 1977, 525 p.

KAPP, Volker, « Le Bossu et l'explication allégorique de la mythologie », *La Mythologie au XVII^e siècle (11^e colloque du CMR 17, 1981)*, dir. C. Faisant et L. Godard de Donville, Marseille, CMR 17, 1982.

KNEE, Philip, « Le sentiment de la perte : Rousseau et Chateaubriand », in *Rousseau et le romantisme*, dir. Philip Knee, Montmorency, Société internationale des Amis du Musée Jean-Jacques Rousseau (SIAM-JJR), coll. Lire Rousseau, 2011, n° 5.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, vol. 1, 911 p.

LAQUERRE, Marie Lise, *Les prospérités du vice. Invention romanesque et esthétique de la laideur dans la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2010.

MAGNÉ, Bernard, *Crise de la littérature sous Louis XIV. Humanisme et nationalisme*, Paris, Champion, 1976.

MALLARMÉ, Stéphane, «Hérésies artistiques. L'Art pour tous», *L'Artiste*, Paris, Ferdinand Sartorius, 15 septembre 1862, 2 t.

MENANT, Sylvain, *L'esthétique de Voltaire*, Paris, S.E.D.E.S., 1995, 169 p.

MORIN, Edgar, *À propos des sept savoirs*, Nantes, Pleins feux, 2000, 52 p.

PARKER, William Riley, *Milton : A Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

PINTARD, René, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, 1943, 2 vols, chap. IX. Nouv. éd. augmentée d'un avant-propos, de notes et de réflexions sur les problèmes de l'histoire du libertinage, Genève, Slatkine, 1983.

ROULIN, Jean-Marie, *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, 277 p.

SELLIER, Ph., « Une catégorie-clé de l'esthétique classique le "merveilleux vraisemblable" », in *La mythologie au VII^e siècle : 11e colloque (janv. 1981)*, éd. Louise Godard de Donville, Marseille, Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle, 1982.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, vol. 1, 264 p.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1961, 305 p.

TODOROV, Tzvetan, Catherine Portevin, *Devoirs et délices: une vie de passeur*, Paris, Seuil, 2002, 394 p.

WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 2007 [1904], 286 p.

ZUBER, Roger, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968.